Der deutsche Tonfilmmarkt.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der staatswissenschaftlichen Doktorwürde

genehmigt von der Philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Berlin

von

Diplom-Volkswirt
Gerhard Paschke
aus Posen

Tag der mündlichen Prüfung: 8. 12. 1934
Tag der Promotion: 16. 10. 1935

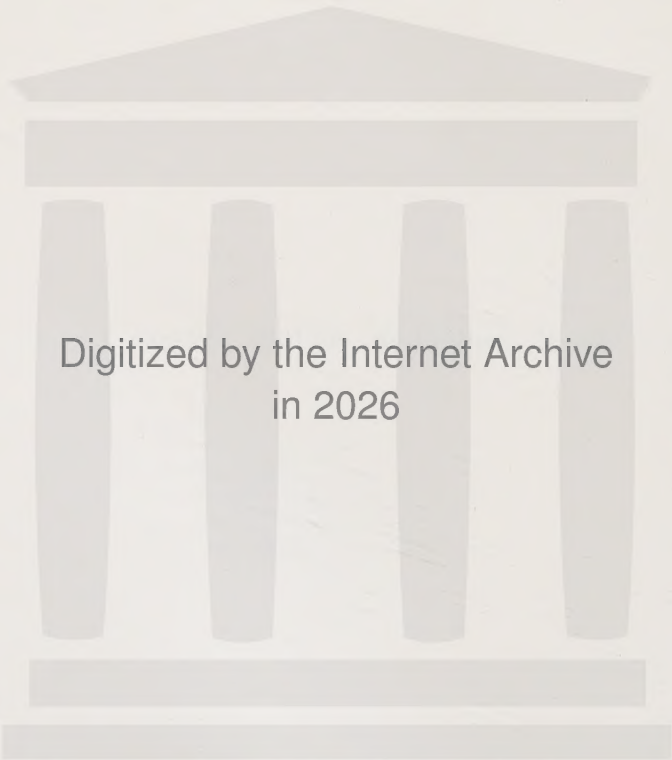
Druck von Gebr. Hoffmann, Bln.-Charlottenburg, Schillerstr. 44

397

Referenten: Geh. Leg. Rat Dr. Bosenick
Prof. Dr. v. Dietze.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dem Andenken meiner Eltern.


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550822_0151

Inhalt.

Seite

I. Begriff und Arten des Films.

1. Begriff und Besonderheiten des Films 9
2. Die Arten des Films 16
3. Die technischen Voraussetzungen für die Tonfilmproduktion 20

II. Der Filmbedarf.

1. Die Besonderheiten dieser Nachfrage 25
2. Die Entwicklung des Kinobesuchs und der Einfluß des Tonfilms 39
3. Die Differenzierung des Kinopublikums 47

III. Die Deckung des Filmbedarfs.

1. Die hemmenden und treibenden Kräfte für die Entwicklung einer deutschen Tonfilmproduktion 56
2. Die Produktion. 61
   a) Filmherstellung, Weiterverarbeitung durch die Kopieranstalten und die Stellung der Produktionsmittel durch das Atelier 62
   b) Die Tonfilmproduktion insbesondere. Die Wandlungen durch den Tonfilm in Bezug auf die Kosten- und Absatzverhältnisse 76
   c) Die Finanzierung der Produktion 96
   d) Die Produzenten des Films 101
3. Der Verleih. 107
   a) Besonderheiten, Vorgang und Arten des Verleihs 107
   b) Die Entwicklung des Verleihs 111
4. Das Kino.
   a) Besonderheiten und Kosten des Kinos 115
   b) Die Wandlungen nach Einführung des Tonfilms 126
   c) Die Arten des Kinos und sein Standort 140
   d) Der Abschluß zwischen Verleiher und Kinobesitzer 146

Seite

IV. Die Preisbildung.

1. Die Preisbildung zwischen Produzenten und Verleiher 150
2. Die Preisbildung zwischen Verleiher und Kinobesitzer 151
3. Die Kino-Eintrittspreise 152

Schlußwort 156

Literatur 158

Der deutsche Tonfilmmarkt.

I. Begriff und Arten des Films.

1. Begriff und Besonderheiten des Films.

Es besteht in der Filmwirtschaft die Eigenart, daß der „Film" als solcher nicht unmittelbar dem Gebrauch zugeführt wird.

Der Film ist ein Zelluloidband, auf dem sich eine Reihe einander ergänzender Einzelbilder befindet, die erst mit Hilfe besonderer Vorrichtungen ihre innere Einheit zu erkennen geben. Diese Filmrolle bleibt ausschließlich Produktionsgut und zwar auf den Märkten zwischen Produzenten und Verleiher und zwischen Verleiher und Kinobesitzer.

Seine Verwertung erfolgt auf dem dritten Markt, wo er als Schau-Objekt in Form der Dienstleistung dem Kinobesucher als dem Konsumenten zugänglich gemacht wird. Dieser eigentliche Filmmarkt ist das Angebot des Kinos und die Nachfrage der Kinobesucher. Eine Nachfrage in diesem Sinne findet weder auf dem ersten noch auf dem zweiten Markt statt, da weder der Verleiher noch der Kinobesitzer den Film für ihre eigenen Bedürfnisse verwenden.

Die Erscheinung, daß der Film selbst nicht Konsumgut wird und über das Kino dem einzelnen zugeführt werden muß, ist durchaus nicht selbstverständlich. Rein technisch besteht dazu die Möglichkeit, und ursprünglich schien der Film nur in dieser Weise, in einem unmittelbaren Absatz der Filmrolle, Verwendung finden zu können. Heute dient der Film einem kollektiven Konsum. Und gerade diese Tatsache war ausschlaggebend für das Entstehen der Filmproduktion. Denn der Film konnte nie zu einer wirtschaft-

lichen Bedeutung gelangen, wenn er nur einem einzelnen hätte dienen können, wie es in seinem ersten Stadium der Fall war. Damals wurde er neben seiner Veräußerung als Konsumgut auch dadurch auf Jahrmärkten zugänglich gemacht, daß nur eine Person den Film durch eine besondere Vorrichtung betrachten konnte, also nur relativ wenige in seinen Genuß kamen. Seiner hohen Gestehungskosten wegen eignet sich der Film zu einem Massenabsatz, der durch das Kino in Form von Vorstellungen vor größeren Mengen durchgeführt wird. Zwar findet der Film auch im kleinen Kreise (wohl nie einzeln) Verwendung, aber nur neben der Ausnutzung mit Hilfe des Kinos. Diese dient zur Amortisation der Kosten, sodaß die nebenher erfolgende Nachfrage nie in die Kalkulation einbezogen wird und reinen Gewinn abwirft[1]).

Diesem Zweck allein könnte der Film nicht dienen, denn die Kosten wären für den einzelnen zu hoch. Sie müßten die Summe der durch den kollektiven Konsum erzielten Einnahmen (vermindert um die Kosten des Kinobetriebes, die der einzelne nun für sich allein aufzuwenden hätte) ausmachen, um die Produktion rentabel zu gestalten.

Zur Erkennung der Besonderheiten des Films ist ein Vergleich mit der Theateraufführung, die ähnlichen Bedürfnissen dient, besonders aufschlußreich. Die Eigenheiten des Films liegen vor allem in seiner starren, nicht abänderlichen Form. Mehr als beim stummen Film ist dies beim Tonfilm der Fall. Die Abhängigkeit von einer wirkungsvollen musikalischen Begleitung machte den stummen Film in gewissem Grade individuell beeinflußbar. Denn je nach der Qualität der einzelnen Kinos war auch die Qualität der Begleitmusik verschieden, und so ergaben sich für dieselbe Filmvorführung Unterschiede, die nicht im Film lagen, sondern vom Kino hervorgerufen wurden. Das ist zu einem großen Teil beim Tonfilm fortgefallen. Geringe Mängel seiner Vertretbarkeit haben ihre Ursache

[1]) Information des Ufa-Leih.

in Qualitätsunterschieden der Wiedergabe-Tonapparaturen. Diese Mängel sind durchaus zeitlich begrenzt und haben für die Zukunft keine Bedeutung.

Das Theaterstück dagegen ist lediglich im Manuskript fixiert, die einzelne Theateraufführung ist individuell beeinflußbar. Jedem Regisseur ist es möglich, eine andere Gestaltung vorzunehmen, jeder neue Schauspieler wird seine Rolle anders auffassen. Die Individualität der Bühnenaufführung bezieht sich also erstens auf die Veränderungsmöglichkeit des Manuskripts durch den Regisseur und zweitens auf die doppelte Veränderungsmöglichkeit der Darstellung: Einmal geschieht sie durch verschiedene Schauspieler derselben Rolle, dann durch denselben Schauspieler von Vorstellung zu Vorstellung. Es ist dem Bühnenschauspieler möglich, sich dem Publikum in seiner jeweiligen Zusammensetzung und der Stimmung des Augenblicks anzupassen.

Dem Film wohnt eine derartige Anpassungsfähigkeit nicht inne, die den Wünschen des Publikums oder der Kritik nachzukommen imstande ist. Die zwischen Bühne und Publikum bestehende Wechselwirkung fehlt beim Film unmittelbar und macht sich erst nachträglich durch Zuschriften und Kritiken bemerkbar. Diese Aeußerungen werden zwar als Vorkalkulation für spätere Filme verwertet. Sie haben aber nicht die schnelle Reaktionswirkung einer sofortigen Anpassung, wie das beim Theater denkbar ist, da an den zensierten Filmen Aenderungen nicht mehr vorgenommen werden dürfen. Theater ist mehr Kundenproduktion, Film ist mehr Marktproduktion.

Die unstarre Leistung des jeweiligen Schauspielers, die Möglichkeiten des Regisseurs, dem Manuskript durch andere Auffassung ein neues Gepräge zu geben, ermöglicht dem Theater, im Gegensatz zum Film, seine Zuschauer mehrmals zum Besuch geneigt zu machen. Das geschieht entweder bei demselben Theater oder nach geraumer Zeit an anderer Stelle, was in dieser Beziehung zu einem höheren Umschlag beim Theater führt. Die starre Form, in der der Film sich darbietet, verleidet dem Zuschauer, sich ihn

mehrmals auzusehen, da er schon im voraus Worte, Pointen und Bewegungen kennt. Dieser Umstand ist erkannt worden und hat in der Praxis entsprechende Folgen gezeitigt: Kleine Kinos, die keine geschlossenen Vorstellungen kennen, gaben noch vor 10 Jahren mit Nummern versehene Eintrittskarten aus, die nur so lange galten, bis die betreffende Nummer aufgerufen wurde, als das Programm sich dem Punkte näherte, an dem der Besucher das Kino betreten hatte. Man verhinderte damit das längere Verbleiben des Besuchers. Diese Maßnahme erwies sich bald als überflüssig.

Eine weitere Folge des unveränderlichen Films ist seine Veraltung. In seinem Wesen ist die kurze Lebensdauer begründet. Da der Film einmal festgelegt ist, und das ist er nach seiner Fertigstellung, kann er den Aenderungen der Mode, der Darstellungsart, der fortschreitenden Technik nicht Rechnung tragen. Die Bühne kann sich dem Neuen anpassen. Aber alte, ehemals gute Filme zeigen ein Pathos in der Darstellung, das heute meist nicht mehr ernst wirkt. Deshalb wird diese Art von Filmen heute zur Belustigung, also entgegen ihrem eigentlichen Zweck, zur Vorführung gebracht. Wenn es sich sich nicht gerade um historische Filme handelt, wie „Friedrich der Große" und den „Nibelungenfilm", ist auch die stetige Aenderung der Kleidermode einer späteren Aufführung hinderlich. Denn besonders der weibliche Teil der Besucher sieht den Film auch wegen der in ihm gezeigten Kleidermoden. Es sind sogar, um diesem Bedarf nachzukommen, Wochenschauen mit besonderen Modevorführungen geschaffen worden. Noch in anderer Beziehung besteht das Veraltungsproblem. Der Film liegt zum großen Teil auch im Technischen begründet, und hierin bestehen zahlreiche Mittel seiner Wirksamkeit. Neue Erfindungen auf dem Gebiete der Aufnahme lassen neuartige Wirkungen entstehen, die bald nachgeahmt werden und veralten. Es kommt deshalb vor, daß ein Stoff im Abstande von einigen Jahren mehrfach verfilmt wird[2]). und mit der je-

[2]) Herbert Saeckel. L. B. B. Nr. 4, 5. 1. 34.

weils neuen Verfilmung dem veränderten Bedarf nachkommt.

Der Umstand, daß der Film zum großen Teil technisch ist, und daher, unbeengt von den begrenzten Mitteln der Bühne, größere Möglichkeiten der Darbietung aufweist, hat dazu beigetragen, daß ein großer Teil des Publikums aus diesem Grunde dem Film den Vorzug gibt. Die Einheit des Ortes kann beim Theater nur durch relativ primitive Mittel übertüncht werden, beim Film dagegen wird die Aenderung des Ortes durch Bilder bewiesen, die original sind oder sein können, was der Zuschauer oft nicht zu ermitteln vermag. Auch sind beim Film die Möglichkeiten einer überzeugenden Darstellung von Un- oder Uebernatürlichem mit denen des Theaters nicht zu vergleichen (z. B. Sensationsfilme, Flugzeugaufnahmen).

Der Film pflegt nach Erschöpfung einer zeitlich begrenzten Nachfrage verbraucht zu sein, was nicht physisch, sondern aus den erwähnten Gründen der Fall sein muß.

Eine andere Besonderheit des Films liegt in seiner technisch unbegrenzten Aufführungshäufigkeit und der Endlichkeit von Theateraufführungen am selben Tage. Die Ursache liegt hier in der mechanischen Struktur der Filmdarbietungen und der organischen des Theaters, die ihre Folgen in der Ermüdung und Unfähigkeit äußert, eine Vorführung über ein gewisses Maß aufzuführen, ohne qualitative Schädigung der Darstellung. Die Folgen dieser Besonderheit liegen in der Beeinflußbarkeit der Rentabilität. Denn während beim Film wenigstens die Möglichkeit gegeben ist, die konstanten Kosten fast 100 %ig auf die Umsätze zu verteilen, ist das beim Theater nicht durchführbar[3]). Allerdings ist eine gleichzeitige Aufführung desselben Theaterstückes an verschiedenen Bühnen denkbar, wobei hier die fixen Kosten fast nur im Manuskript und evtl. der Regie bestehen.

[3]) Das bezieht sich nicht nur auf die fixen Kosten der Produkte „Film" oder „Bühnenaufführung", sondern auch auf die Ausnutzung der konstanten Kosten des Besucherraums bei beiden.

Das geschieht jedoch nicht, da das Theaterpublikum ohnehin gering ist, das Angebot in dem betreffenden Genre durch doppelte Aufführungen eine Steigerung der Nachfrage nicht erreichte; eine Erschließung neuer Schichten durch Beseitigung der Entfernungskosten ist ebenfalls nicht denkbar, da die Theater nicht konsumorientiert sein können. Sie besitzen nicht die gleichzeitige Umschlagsmöglichkeit des Films (die sich in der gleichzeitigen Aufführung desselben Films mittels mehrerer Kopien zeigt) und sind in ihrer Zahl infolgedessen klein.

Die Filmaufführung ist ihrer rein technischen Struktur nach frei von Behinderung einer ununterbrochenen Aufführungsfolge, was bei der Existenz von Tageskinos augenscheinlich wird und für die Kostenfrage von Bedeutung ist.

Die wichtigste Besonderheit des Films beruht darin, daß seine Produktion einmalig ist, d. h. für jeden Film nur einmal erfolgt; denn nach Beendigung dieser Produktion ist das Produkt da, das Film-Negativ.

Beim Theater ist die Darbietung jeweils neu[4]). Das hat zur Folge, daß der Film bei der Vorführung mit degressiven Kosten arbeitet und infolgedessen viel größere Absatzmöglichkeiten hat als das Theater. Es ist ihm durch niedrige Preise möglich, weitere Schichten zu erfassen, da die Kosten, die Miete, mit jeder neuen Vorführung relativ geringer werden. Mit zunehmendem Alter des Films werden die Mieten geringer, und neue Kreise sind damit dem Kinobesuch zugeführt.

Zwar können auch beim Theater nach Amortisation der konstanten Kosten die Preise erheblich gesenkt und neue weniger kaufkräftige Theaterbesucher erfaßt werden, doch sind hier die Kosten auch nach Ueberschreitung des toten Punktes noch immer relativ hoch, weil sie wegen des hohen Anteils der Gagen und Löhne jetzt proportional bleiben. Daher sind sie auch dann noch viel höher als die Eintrittspreise der Filmvorführungen, bei denen der An-

[4]) Die Theateraufführung ist arbeitsintensiv, die Filmvorführung dagegen ist sehr stark kapitalintensiv.

teil von Arbeitskräften nur gering ist. Auch können beim Theater immer nur die weniger kaufkräftigen Schichten eines Ortes ergriffen werden, da das Theater seinem Charakter nach an einen Ort gebunden ist.

Die Filmvorführung kann wegen ihrer überwiegend fixen Kosten, ohne von einer relativ hohen und zahlungsfähigen Nachfrage abhängig zu sein, auch in kleinsten Orten mit geringem Besuch vorführen[5]). Eine qualitativ gleichwertige Theatervorstellung wäre dazu nicht imstande. Erstens ist sie von Einnahmen abhängig, die die Kosten ihrer ständigen Neu-Produktion decken, und das ist nicht in kleineren Ortschaften möglich. Ferner ist die Theateraufführung auf die notwendigen Requisiten angewiesen, deren Transport und Verwendung nicht durchführbar ist, wenn man an die Bühnendekoration größerer Theater denkt. Aus diesen Gründen kämen auch nur Städte in Betracht, die über geeignete Vorführungsräume und das nötige Zubehör verfügen. Das alles gilt nur unter der Voraussetzung einer dem Film in seiner Darbietung gleichwertigen Theateraufführung, wie sie selbst das primitive Wanderkino dank des überall in gleicher Qualität verwertbaren Films darzubieten in der Lage ist.

Die Individualität des Theaters macht es marktnäher, und das Theater kann daher viele erfassen, die dem Film wegen seines Mangels an Anpassungsfähigkeit verloren gehen. Dieser Mangel des Films kann jedoch als gering angesehen werden, da das Theater wegen seiner ständigen Neuproduktion nur bei angemessener Nachfrage aufführen kann. Deswegen werden die Vorteile einer individuellen Darbietung an kleineren Orten, wo die Produktionskosten nur sehr gering sein dürfen, infolge der geringeren Qualität solcher Theateraufführungen wieder verdrängt. Ferner ist das Angebot des Filmmarktes viel größer und daher

[5]) Das Wanderkino kann ohne große Vorbereitung jeden dunklen Raum zur Vorführung benutzen und braucht nur eine Bedienungsperson.

auch vielseitiger. Die Zahl der Film-Sujets[6]) ist größer als die Zahl der aufgeführten Bühnenstücke.

Allerdings liegt in der starren Form des fertigen Films ein größeres Risiko begründet, da die Produktionskosten des Films die einer Theaterinszenierung wesentlich übersteigen, die Gefahr eines Mißerfolges also auch viel schwerwiegender ist. Der Film hat aber eine Risikoausgleichsmöglichkeit, die beim Theater nicht ohne weiteres gegeben ist, in seinem größeren Markt, der die Ablehnung der Nachfrage an einer Stelle an einem anderen Orte wieder ausgleichen kann, da die Geschmacks-Differenzierung sehr groß ist. Das ist auch der Grund, warum der Film, im Gegensatz zum Theater, nie einen Geschmack ganz einseitig bevorzugen darf; er muß, um den großen Markt zu behalten, mittels eines gewissen geschmacklichen Ausgleichs der örtlich verschiedenen Sonderwünsche, auf dem Binnen- und Außenmarkt, gerecht zu werden suchen.

2. Arten des Films.

Der Film weist besonders auf seinem Wege vom Produzenten bis zum Kinobesitzer eine Einheitlichkeit auf, die größer ist als die vieler anderer Güter. Denn der Film wird in diesem Abschnitt in Form eines Filmbandes gehandelt. Die einzelnen Filmrollen gleichen einander fast vollständig, allerdings besteht diese Gleichförmigkeit nur im Äußeren, das nur einen Unterschied aufzuweisen hat. Er besteht in einer verschiedenen Breite. Die für die Filmwirtschaft fast ausschließlich maßgebende Filmart hat die sog. normale Breite von 35 mm. Im Gegensatz hierzu haben die Schmalfilme, die ursprünglich nur für Liebhaberzwecke Verwendung fanden, heute aber durch Kopieren von Normalfilmen gewonnen werden und besonders in Schulen und Vereinen kulturellen Zwecken dienen, eine

[6]) Gemeint ist hier nicht die Zahl der Kopien, sondern die Zahl der Negative.

Breite von 16 mm. Ein anderer Unterschied liegt in der Länge des Films. Es gibt „lange Filme“ mit 2000 3000 m, „mittlere Filme“ von etwa 1500 m und „kurze Filme“ mit einigen 100 m. Diese Filmlängen kommen bei den verschiedenen Film-Gattungen vor: Es gibt „lange Spielfilme“ und „lange Kulturfilme“, „kurze Spiel- und Kulturfilme“ [7]).

Die eigentlichen Unterscheidungen der Filme treten erst auf dem dritten Markt in Erscheinung. Sie werden unter dem Gesichtspunkt des auf dem Film Fixierten vorgenommen. Der auffälligste Unterschied ist hier der von stummem Film und Tonfilm. Er besteht in einer irgendwie gearteten akustischen Untermalung des optischen Vorganges. Aus der Qualität und der Quantität dieser Untermalung ergeben sich beim Tonfilm wiederum Verschiedenheiten.

Es gibt 100 %ige Tonfilme. Das sind Filme, die von vornherein als Tonfilme hergestellt werden, bei denen Bild und Ton aufgenommen sind und der Ton ebenbürtig an der Seite des bildlichen Vorganges steht.

Ferner gibt es stumm aufgenommene Filme, die anstatt eines geschriebenen Begleittextes einen gesprochenen haben, der nachträglich hinzugefügt wurde.

An dritter Stelle sind die mit Musik nachsynchroniseirten Filme zu nennen. Auch hier handelt es sich um stumme Aufnahmen. Zur Ersparung von Begleitmusik und zur Ausnutzung der Tonanlagen des Kinos wurden diese Filme mit Musik unterlegt.

Neben dieser Kategorie stehen Filme, die mit Musik und Liedern eine Ergänzung des stummen Filmteils erfuhren. Besonders wichtig und häufig sind die vollständig nachsynchronisierten Filme. Sie dienen als Ersatz von Originaltonfilmen und haben wie diese einen völlig geschlossenen akustischen Teil.

Diese Unterschiede ergeben sich aus der Zeit des Ueberganges zum Tonfilm. Zahlreiche stumme Filme, oft

[7]) Den Gegenstand dieser Arbeit bilden vor allem die „langen Spielfilme“ als Hauptobjekt des Filmmarktes.

seit langer Zeit in Vorbereitung, hätten nach dem großen Publikumserfolg des Tonfilms auf vergrößerte Einnahmen oder einen Absatz überhaupt verzichten müssen, wenn sie in der stummen Fassung erschienen wären. Nicht nur beim Publikum, sondern auch bei Kinobesitzern, die bereits Wiedergabe-Apparate besaßen, war ein Bedarf an stummen Filmen nicht vorhanden. Andererseits gab es aber noch nicht genügend Tonfilme, sodaß man stumm hergestellte Filme in verschiedenem Grade mit Musik, Gesang, Dialogen und Geräuschen unterlegte und ihnen so das Ansehen von Tonfilmen gab. Ein Absatz derartiger Filme war möglich, weil das Publikum in der ersten Zeit an der technischen Neuheit interessiert war. Zum anderen war die Verwandlung von stummen Filmen in Tonfilme wegen der Umstellung vieler Kinos notwendig geworden. Die Kinobesitzer wollten die neuinvestierten Tonwiedergabe-Anlagen ausnutzen und wünschten deshalb mit dem sonst stummen Film eine musikalische Begleitung. Andernfalls wären sie gezwungen gewesen, Musiker einzustellen und die neuen Anlagen ungenutzt liegen zu lassen und mithin doppelte Kosten zu tragen. Oft begnügte man sich daher mit der Unterlegung von Musik[8]). Heute werden nur noch die 100%igen Tonfilme, die vollständig nachsynchronisierten Filme und die mit erläuterndem Text unterlegten Filme hergestellt. Der Grund, warum auch jetzt noch stumme Filme produziert und später mit einem gesprochenen Begleittext versehen werden, liegen in den hohen Kosten der Tonaufnahmen und oft in der technischen Schwierigkeit, gewisse Situationen auch akustisch zu erfassen.

Andere Unterschiede, die sich aus dem Inhalt und Zweck der Filme ergeben, sind Spielfilme, Lehrfilme und Werbefilme. Die Spielfilme sind der eigentliche Gegenstand des Filmmarktes. Sie werden in Kinos als Haupt-Filme gezeigt und tragen vorwiegend den Charakter von Unterhaltungsfilmen. Die Kultur-Filme finden Verwen-

[8]) Das geschieht auch jetzt noch zuweilen bei alten, neu herausgebrachten Filmen, wie z. B. beim Nibelungenfilm.

dung im Beiprogramm, während die Lehr-Filme und die wissenschaftlichen Filme meist einem besonderen Publikum dargeboten werden. Bei den wissenschaftlichen Filmen setzen sich die Interessenten aus Kreisen zusammen, die wissenschaftlichen Instituten angeschlossen sind, von denen diese Filme hergestellt werden. Auch die Lehrfilme gelangen häufig in besonderen Vorführungsstätten zur Aufführung, deren Zweck ausschließlich oder überwiegend in der Deckung des Bedarfs nach derartigen Filmen besteht[9]).

Eine weitere Filmart, die nicht der Unterhaltung, Belehrung oder Berichterstattung dient, ist der Werbefilm. Er ist ein modernes Werbemittel, das entweder als Film natürlicher Vorgänge oder als Trickfilm vor dem eigentlichen Programm läuft oder in besonderen Vorführungen, zu denen die Geworbenen kostenlosen Zutritt haben, gezeigt wird und den Besucher auf unterhaltsame Weise zu werben sucht. Der Film kann in Form einer Handlung oder lediglich durch einen Hinweis in filmischer Form oder als Belehrungsfilm dargestellt sein. Die Werbefilme können politischen und gewerblichen Zwecken dienen.

Eine andere Art des Films, die sehr an Ausbreitung gewonnen hat, ist die Wochenschau im Beiprogramm. Sie hat die Aufgabe der Berichterstattung und umfaßt eine Länge von gewöhnlich 300 m.

Diese Filmarten kommen nicht immer rein vor. Sie sind oft gemischt, sodaß sich Kulturfilme mit Spielhandlung ergeben oder Propagandafilme mit Spielhandlung. Oft ist dabei der Geschmack des Publikums berücksichtigt, da lange Kulturfilme als einziger Hauptfilm oder einseitige Propagandafilme nicht zugkräftig genug sind.

[9]) Zwei Berliner Kinos dieser Art sind die Urania und das Planetarium.

3. Die technischen Voraussetzungen für die Tonfilmproduktion.

Die technische Entwicklung des stummen Films ist von Versuchen zur Erzielung einer Wiedergabe der menschlichen Stimme nicht zu trennen. Man sah im Anfang mehr als später den stummen Film als etwas Unvollkommenes an und bemühte sich, nach Erzielung einer Tonwiedergabe überhaupt, durch einen Gleichklang von Optik und Akustik eine Annäherung an die Wirklichkeit zu erzielen.

Erfolgreiche Versuche, die photographisch erfaßte Bewegung auch akustisch wahrnehmbar zu machen, fallen mit dem Beginn des stummen Films zusammen. Im Jahre 1857 erfand der Engländer L. Scott einen Apparat, den Phonautographen, der es ermöglichte, Töne sichtbar aufzuzeichnen. Das geschah durch Besprechen einer Membran, an der eine Nadel befestigt war, die beim Besprechen in Bewegung geriet und sich in die Rußfläche einer an ihr vorübergleitenden Rolle einzeichnete [10]). Diese Methode machte sich Edison nutzbar, als er im Jahre 1878 seinen Phonographen schuf. Anstatt in eine Rußfläche ritzte sich die Nadel jetzt in eine Wachsplatte, und es war möglich, die aufgezeichneten Laute durch Einsetzen der Nadel in die Rille und Bewegen der Rolle vernehmbar zu machen [11]).

Als erster Tonfilm kann eine weitere Erfindung Edisons bezeichnet werden. Er ließ neben den eingeritzten Ton mikroskopisch kleine Bildchen „einer Bewegungsserie" auf die Rolle kopieren und erreichte dadurch einen synchronen Ablauf von Bild und Ton. Das Bild mußte allerdings durch eine Vergrößerungsvorrichtung betrachtet werden, und das konnte nur durch e i n e Person geschehen. Später benutzte Edison die Erfindung Georg Eastmans, der eine Unterlage aus Nitrocellulose für die photographische Schicht erfunden hatte. Damit war der erste

[10]) Der Tonfilm, S. 19 f.
[11]) Der Tonfilm, S. 22 f.

„Film“ vorhanden. Edison ließ eine darauf aufgenommene Darstellung abrollen und zu gleicher Zeit einen gesprochenen Ton auf einer Walze hörbar werden. Aber auch bei dieser fortgeschrittenen Konstruktion war die Betrachtung nur einer Person möglich [12]). Hier wie bei dem stummen Film war in diesem Stadium, wo die Betrachtung des Films nur einzelnen Personen möglich war, eine wirtschaftliche Auswertung des Films noch nicht denkbar. Die Kosten der Filmherstellung waren zu hoch, als daß sie durch solchen individuellen Konsum hätten gedeckt werden können. Aber auch abgesehen davon, daß die Kosten für den einzelnen Konsumenten zu hoch gewesen wären, entsprach der Film in diesem Stadium nicht dem Bedarf nach darstellender Kunst. Der Film war als technische Neuheit eine Angelegenheit des Jahrmarktes.

Die entscheidende Wandlung vollzog sich erst, als mit Hilfe der Projektion ein höherer Umschlag dadurch erreicht werden konnte, daß eine größere Menge den Film zu gleicher Zeit zu betrachten imstande war. Die erste Kinovorführung der Brüder Lumière fand im Dezember 1895 in Paris statt. Sie bauten auf den Edisonschen Photographen-Kinetoskop auf und konnten die Vorführung einer beliebigen Anzahl von Zuschauern zugänglich machen [13]).

Daran schlossen sich Eröffnungen von Kinos auch in Berlin. Die Versuche zur Schaffung eines Tonfilms waren mit der Entstehung des selbständigen stummen Films nicht beendet. Im Vordergrunde stand dabei das Problem der Synchronisation, der Herbeiführung eines Gleichlaufs, das noch nicht gelöst war. Im Anfang begnügte man sich mit einer ungefähren Uebereinstimmung von Bild und Ton [14]).

In dieser Form befriedigte der Tonfilm nicht. Im Jahre 1903 aber brachte Messter eine Nadeltonapparatur heraus und stellte in den folgenden zehn Jahren etwa 500

---

[12]) Der Tonfilm, S. 23 f.
[13]) Gerhard Kellermann in „Filmhandel“ Nr. 13/14, 1. 7. 20.
[14]) Der Tonfilm, S. 25.

kleine Tonfilme her, wobei er eine vollkommene Uebereinstimmung von Bild und Ton erzielte. Die Jahre 1905 bis 1912 bezeichnet Jason [15]) als Tonfilmperiode. Es wurden damals schon Tonfilme gezeigt, die italienischer, dänischer und französischer Herkunft waren.

Ein hemmendes Moment für die allgemeine Einführung des Tonfilms war, daß die Tonübertragung auf das mechanische Grammophon angewiesen blieb und die Lautstärke nicht genügte, um den Ton einer größeren Menge verständlich zu machen. Für kleinere Veranstaltungen eignete sich der Tonfilm der hohen Kosten wegen ebenfalls nicht. Erst mit dem Aufkommen der elektrischen Tonabnahme, von elektrischen Verstärkern und Lautsprechern gewann der Tonfilm auch in dieser Form praktische Bedeutung [16]).

Im ersten Stadium des Tonfilms stellte sich neben der Schwierigkeit der Synchronisation ein weiteres Hemmnis ein, das einen Ausbau des Tonfilms oder gar eine Umstellung auf ihn aus Rentabilitätsgründen unmöglich machte. Man war nämlich gezwungen, noch ausschließlich Platten zur Tonaufzeichnung zu benutzen, wobei die Länge des Films auf die Spieldauer der Platten beschränkt blieb. Die Filme hatten eine Länge von nur 60 120 m [17]).

Von praktischer Bedeutung wurden hauptsächlich zwei Tonfilmsysteme, das Nadelton- und das Lichttonverfahren. Die drei Deutschen H. Vogt, I. Massole und I. Engel, deren Arbeiten unter dem Namen Tri-Ergon bekannt wurden, sind die Begründer des Tonfilms, denn sie benutzten als erste die Elektrotechnik und arbeiteten vor allem die elektrische Tonwiedergabe aus [18]).

Das Nadeltonverfahren war im Prinzip das gleiche geblieben, wie es schon bei den ersten Versuchen geübt wurde. Das Wesentliche ist, daß Bild und Ton auf verschie-

[15]) Jason, Handbuch III S. 32.
[16]) L. B. B. Nr. 134, 9. 6. 33.
[17]) Th. Sheriff i. Film-Kurier Nr. 149 v. 29. 6. 28.
[18]) Der Tonfilm, S. 57.

denen Trägern festgehalten werden. Der Ton wird in Wachsplatten aufgezeichnet, die dann mit Hilfe von eigens konstruierten Apparaten trotz des Plattenwechsels ohne Unterbrechung abgespielt werden können.

Das andere Verfahren unterscheidet sich nicht nur in technischer, sondern sehr stark auch in wirtschaftlicher Beziehung. Die Aufzeichnung beim Lichttonverfahren erfolgt hier auf den Film selbst und zwar fast ausschließlich zwischen Bild und Perforation. Zunächst bestanden die beiden Verfahren nebeneinander. Aus Rentabilitätsgründen wandte man sich bald vom Nadelton ab und ging zu dem wirtschaftlicheren Lichttonfilm über. Dabei fielen große Nachteile weg. Aber auch das Lichtton-Verfahren hatte einige Nachteile. Die Aufzeichnung des Lichttons veränderte das Bildformat. Projektionstechnisch spielte das keine sehr große Rolle, da die kleine Differenz durch gesteigerte Vergrößerung auszugleichen war. Aber die Aenderung des Formats machte doch Schwierigkeiten mit der Projektionsfläche, die eine proportionale Vergrößerung des kleinen Filmbildchens war und nun zu dem neuen Format nicht mehr paßte. Eine Aenderung der Projektionsflächen hätte Kosten verursacht, und man half sich zunächst durch Vorschalten von Masken im alten Verhältnis oder durch Kopieren auf das neue Format. In diesen Fällen konnte die Projektionsfläche weiter verwendet werden [19]).

Neben diesen Versuchen einen Film zu schaffen, der auch den Ton mechanisch wiedergab, fehlte es nicht an anderen, um den stummen Film tönend zu machen. Ein Weg wurde von dem Ing. Tilmar Springefeld und Ludwig Czerny beschritten [20]). Es lag hier der Gedanke zugrunde ein Mittel für einen Synchronismus zu finden, der im Gegensatz zu dem eigentlichen Tonfilmproblem, auf eine Fixierung des Tons verzichtete und dem Kapellmeister und Sängern im Kino ermöglichen sollte, mit Hilfe dieses

---

[19]) Der Tonfilm, S. 130.
[20]) Rauthe, S. 25.

Mittels synchron dem bildlichen Vorgang eine musikalische Begleitung auszuüben. Während der Filmaufnahme spielte eine Musikkapelle; die Bewegungen des Dirigenten wurden aufgenommen und in einer Ecke des Films klein und unauffällig wiedergegeben, sodaß sich Sänger und Kapellmeister danach richten konnten.

Dies Verfahren bedeutete für die Produktion und für das Lichtspielunternehmen höhere Kosten, die besonders in kleinen Kinos sehr ins Gewicht fielen; deshalb fand es auch keine große Verbreitung. Die Zukunft sollte den Arbeiten gehören, die von Edison ins Leben gerufen waren. Sie führten zu dem Tonfilm in seiner heutigen Gestalt. Der Weg zu seiner allgemeinen Einführung konnte erst nach Ueberwindung zahlloser Schwierigkeiten wirtschaftlicher Art beschritten werden. Trotz der technischen Reife bedurfte es erst eines wirtschaftlichen Anlasses zur Durchführung einer Produktion, deren Anlaß im Bedarf der Kinobesucher nicht gegeben war und deren Umstellungsschwierigkeiten neben dem großen Risiko des Absatzes unübersehbar waren.

II. Der Filmbedarf.

1. Die Besonderheiten dieser Nachfrage.

Die Nachfrage auf dem eigentlichen Filmmarkt bilden die Besucher der Kinovorführungen. Diese Nachfrage hat eine ganz besondere Bedeutung und unterscheidet sich von der Nachfrage auf anderen Märkten insofern, als sie sich auf dem Filmmarkt nur innerhalb bestimmter Grenzen auswirken kann, denn das Angebot unterliegt von verschiedenen Seiten einer Begrenzung. Diese Einengung ist nach moralischen und politischen Gesichtspunkten durchgeführt. Der Film hat durch seinen großen Absatz und die Ausmaße des damit verbundenen Einflusses eine besonders große Bedeutung, die durch einschränkende und fördernde Bestimmungen des Staates in ganz bestimmte Bahnen gelenkt wird. Im Gegensatz zu anderen Märkten ist also die Wahl des Gutes nicht dem freien Spiel von Angebot und Nachfrage unterworfen. „Ein Film, der ethisch und moralisch, kulturell und künstlerisch minderwertig ist, gehört nicht in die Lichtspielhäuser und wenn er das größte Geschäft wäre“ [1]).

So werden Steuerbegünstigungen nicht nur künstlerischen und volksbildenden, sondern auch staatspolitisch wertvollen Filmen gewährt. Und Filme, die zwar künstlerisch sind, „aber politisch oder weltanschaulich dem Geiste des neuen deutschen Staates nicht entsprechen“, werden nicht anerkannt. Nur Filme, die zum größten Teil als besonders wertvoll anerkannt sind, erhalten volle Steuerbefreiung [2]). Auch sogenannte Verbrecherfilme, in denen

---

[1]) Film-Kurier Nr. 237, 9. 10. 33.

[2]) Film-Kurier Nr. 128, 2. 6. 33.

Verbrecher die Rolle des Helden spielen, sind in Deutschland nicht zugelassen[3]). Diese Beispiele zeigen die Bedeutung der hemmenden und fördernden Bestimmungen. Denn Steuererleichterungen haben für die Kostengestaltung des Filmabsatzes große Bedeutung.

Nur innerhalb dieser Grenzen des Angebots ist die Nachfrage von Wirksamkeit für die Produktion. Es kommt ein Angebot von besonderer Prägung auf den Filmmarkt, und die Nachfrage kann nur unter dem vorhandenen Angebot wählen. Anders gerichtete Wünsche des Filmpublikums, mögen sie noch so stark sein, können von der Produktion nicht berücksichtigt werden, da diese, materiell und zensorisch gebunden, an die Deckung dieses Bedarfs nicht herangehen kann. Materiell ist sie insofern gehemmt, als sie in Grenzfällen, die eine Zulassung oder Ablehnung eines Films durch die Prüfstellen nicht vorher erkennen können, das in dem Film investierte Kapital einem Risiko aussetzen würde. Zur Vermeidung dieses Risikos kann neuerdings vom Reichsfilmdramaturgen eine Vorprüfung der Manuskripte und Drehbücher vorgenommen werden, der feststellt, ob der Stoff mit den geltenden Bestimmungen vereinbar ist oder sogar eine Beteiligung durch staatliche Stellen in Frage kommt[4]).

Kennzeichnend für die Größe dieses Risikos, aber auch für die Größe des Bedarfs, der gerade in dem jenseits der Grenzen liegenden Gebiet besteht, ist, daß eine Risiko-Versicherung mit einer englischen Firma geplant war. Der Reiz der Produktion, sich trotz des Risikos an die schwankenden Grenzen der geduldeten filmischen Gebiete zu begeben, läßt die Stärke der Nachfrage erkennen, die dort vorhanden ist.

Der Konsument, der seine Bedürfnisse nicht seinem Wunsche entsprechend befriedigen kann, wendet sich großenteils dennoch dem Filmkonsum zu. Innerhalb des begrenzten Angebots findet der Kinobesucher ein seinen

[3]) L. B. B. Nr. 8, 10. 1. 34.
[4]) Berliner Tageblatt Nr. 66 v. 8. 2. 34.

Wünschen nicht entsprechendes Programm, und doch verzichtet er nicht auf den Film überhaupt. Denn er findet für die Kinodarbietungen keinen entsprechenden Ersatz. Wesentlich bleibt für den größten Teil des Publikums, daß der Film in den meisten Fällen in der Lage ist, die erwartete Wirkung der Unterhaltung und Entspannung zu erfüllen.

Es lag ein latenter Bedarf nach darstellender Kunst vor, dem der Film wegen seiner degressiven Kostentendenz besser entsprechen konnte als das Theater. Aus Gründen, die in der Arbeitsintensität des Theaters liegen, können die Preise nie den niedrigen Stand der Kinoeintrittspreise erreichen[5]), ohne an Qualität zu verlieren. Das Theater blieb für die meisten unerschwinglich. Erst durch den Film trat eine Demokratisierung des Theaters ein, und damit die Umwandlung des latenten Bedarfs nach darstellender Kunst in einen effektiven. Das Kino wurde zum Theater der großen Masse, wenn es auch darüber hinaus die theaterbesuchenden Kreise ergriff[6]).

Es ist schon gesagt worden, daß ein freies, den Wünschen des Filmpublikums entsprechendes Angebot auf dem Filmmarkt nicht vorhanden ist. Auf der einen Seite besteht nun ein starker Bedarf an schauspielerischen Darbietungen, auf der anderen Seite steht ihm ein Angebot gegenüber, das der Nachfrage nur allgemein entspricht, dem Geschmack des Publikums nur bis zu gewissen Grenzen entgegenkommen kann. Der Bedarf findet keinen Ersatz in anderen Darbietungen, die teils des Preises wegen unerschwinglich sind, wie Theater, teils quantitativ der Nachfrage nicht entsprechen. Denn die billigeren Bühnenvorstellungen, wie Variété und dergl., wechseln

[5]) Auch wenn der Fassungsraum des Theaters zum Zwecke der Preisermäßigung stark erweitert wird, findet eine qualitative Beeinträchtigung für die Zuschauer der ungünstigen Plätze statt, sodaß trotz Preisermäßigung relativ die Güte der Kinovorstellung nicht erreicht wird.

[6]) Ein Beispiel für die Demokratisierung des Theaters bietet die Verfilmung von zugkräftigen Bühnenerfolgen, deren Auswertung in den breitesten Schichten durch das Theater allein nicht möglich wäre.

meist nur vierwöchentlich ihr Programm, während das Kino zweimal in der Woche die Filme ändert und außerdem noch in jeder Gegend mehrere Kinos mit verschiedenen Filmen vorhanden sind. Da jedoch Theater, Variété und Zirkus relativ vereinzelt sind, nicht absatzorientiert wie die Kinos, so kommen zu den höheren Eintrittspreisen noch die Gebühr für Garderobe und das Fahrgeld hinzu. Es ist hier also ein so häufiger Besuch wie beim Kino nicht möglich, auch wenn mehrere Häuser dieser Art verschiedene Aufführungen darbieten. Das gilt jedoch nur in größeren Städten, denn in kleineren Orten sind regelmäßige Darbietungen als Ersatz für das Kino meist überhaupt nicht vorhanden.

Da der Wunsch nach derartigen Darbietungen durch den Film erst einmal geweckt worden ist, ein gleichartiger Ersatz oder ein Ersatz überhaupt nicht besteht, wendet sich das Publikum dem vorhandenen begrenzten Filmangebot zu. Es ist aber nicht gesagt, daß die Filme kritiklos entgegengenommen werden. Auch innerhalb dieses Angebots wählt das Publikum seinem Geschmack entsprechend, und es entsteht in eingeengtem Maße ein Spiegelbild, wie es bei nicht eingeengtem Angebot möglich wäre.

Allerdings ist in dieser Beziehung im Vergleich mit der Vorkriegszeit eine Wandlung eingetreten. Eine Aenderung besteht insofern, als das Publikum heute nicht mehr ins Kino geht, sondern zum Film, d. h. der Film wird ausgesucht, sorgfältig gewählt. Entweder fährt man in ein Kino, das den gewünschten Film spielt, oder man wartet, bis er in einem billigen Kino in der Nähe der Wohnung läuft, und das geschieht in den weitaus meisten Fällen. Diese Aenderung hat ihre Ursache in der wirtschaftlichen Not, die zwingt, das Geld mit größerem Bedacht auszugeben, und sie beruht in der anderen Zusammensetzung des Kinopublikums. Die höhere Qualität des Films hat viele bewogen, sich dem Kino zuzuwenden. Der Tonfilm hat sich dem Theater in seiner Wirkung so genähert, daß Theaterbesucher sich dem Film zuwandten, was durch

die Einkommensminderung mit veranlaßt worden ist. Dabei verlangten sie aber von dem Film etwas Besonderes, und das kam im „Wählen" zum Ausdruck.

Der Geschmack änderte sich im Laufe der Zeit. Entsprechend paßte sich zwangsläufig die Filmproduktion an. In der ersten Zeit gelangten primitive Stoffe zur Darbietung, und die Darstellung entsprach nicht der Eigengesetzlichkeit des Films, da vorwiegend Bühnen-Schauspieler übernommen wurden. Sie übertrugen die der Bühne eigene Art der Darstellung auf den Film. Die neu erfaßten Schichten des Publikums, denen nun zum erstenmal die Möglichkeit gegeben war, schauspielerische Darbietungen zu sehen, genügte diese Form. Es bildete sich ein besonders noch anspruchsloses Filmpublikum, während die gebildeten Schichten sich vorerst vom Film abwandten. Der Film gewann allmählich seine eigene Form, hatte seine eigenen, für ihn vorgebildeten Schauspieler und war technisch derart vervollkommnet, daß er einer künstlerischen Wertung unterlag und damit neue Kreise in seinen Bereich zog.

Mit der Zunahme des Kinopublikums wuchs auch die Differenzierung des Geschmacks, der allerdings nicht nur durch die gesellschaftliche Schichtung, sondern auch örtlich bestimmt wurde. Daß es sich nicht um einen einheitlichen Bedarf handelte, geht schon daraus hervor, daß die Nachfrage in den verschiedenen Teilen Deutschlands mit ihren Besonderheiten bei der Herstellung von Filmen berücksichtigt werden muß. Situationen und Eigentümlichkeiten, die besondere Effekte hervorrufen sollen, dürfen nicht zu sehr auf die Eigenart e i n e s Volksteils abgestellt sein, ohne Gefahr zu laufen, anderswo auf Verständnislosigkeit zu stoßen. Immer muß versucht werden, den Geschmack auszugleichen.

Dem Film haftet auch heute noch zuweilen der Makel seiner ersten Zeit an. Besonders in kleinen Städten wird der Kinobesuch noch nicht als gesellschaftsfähig angesehen. Dort gibt es keine Theater, weshalb eine Scheidung der einzelnen Bevölkerungskreise nicht erfolgen kann, und

infolgedessen alle Kreise auf den Besuch des Kinos angewiesen sind. Der Kinobesuch wird gemieden, um sich nicht zu kompromittieren. In der Großstadt besteht die Anschauung von der qualitativen Unzulänglichkeit nicht in diesem Maße. Das beruht auf dem Vorhandensein der großen Kinopaläste, deren Eintrittspreise denen der Theater gleichkommen und von vornherein die Besucher abgrenzen. Diese großen Lichtspielhäuser hoben das Ansehen des Films, und das dehnte sich auch auf die kleineren Kinos aus. Ein anderer Grund liegt auch darin, daß das Publikum sich in kleineren Orten nach der öffentlichen Meinung richtet, in Großstädten eine solche Kontrollmöglichkeit aber nur schwerlich vorhanden ist.

Es lassen sich zwar nie genaue Maßstäbe für geschäftliche Erfolge von Filmen ermitteln, aber es sind gewisse Anhaltspunkte vorhanden, die im großen den Geschmack der Kinobesucher angeben. Es hat zunächst den Anschein, als sei die große Masse des Filmpublikums gegen künstlerische Filme überhaupt eingenommen. Diese Meinung wird damit begründet, daß derartige Filme fast immer Mißerfolge waren. Tatsächlich braucht das aber nicht der Fall zu sein, wenn nämlich die für den Erfolg überhaupt ausschlaggebenden Momente Verwertung finden, und gerade dies ist bei denjenigen Filmen vorhanden gewesen, die ein künstlerisches Niveau besaßen und geschäftliche Erfolge wurden. Da sich der höhere Prozentsatz der Kinobesucher aus den minderbemittelten Schichten zusammensetzt, ist der Wunsch im Vordergrunde, Filme zu sehen, die ein neues, fremdes Milieu zeigen. Stoffe aus dem Proletarier-Milieu, Darstellung der Armut und die ungeschminkte Wiedergabe von alltäglichen Verhältnissen, mochten diese Filme noch so künstlerisch sein, wurden nie große geschäftliche Erfolge[7]).

Der Film kam als eine Notwendigkeit insofern, als er die Möglichkeit besaß, für erschwingliche Preise gleichzeitig mit dem Fortschreiten der einförmigen Arbeitsbedin-

[7]) Information vom Ufa-Leih.

gungen in Büro und Fabrik, die Erfüllung von Wunschträumen zu geben, die der Alltag nicht aufzuweisen hatte. Der Wunsch der Kinobesucher aus den Kreisen der Arbeiter, der kleinen Angestellten und Arbeitslosen ist, während des Kinobesuchs den täglichen Nöten entrückt zu sein, eine sorglose Welt der Illusion zu erleben. Er legt primär keinen Wert auf Belehrung oder auf Kunst, sofern sie nicht mit den von ihm gewünschten Punkten zu einem guten Teil verknüpft sind. Vor allem soll der Besuch im Kino nach der Tagesarbeit Entspannung und Unterhaltung bringen. Besonders dringend ist dieser Wunsch in Zeiten der Not, in denen das Verlangen nach Reichtum und Wohlleben sich stärker als sonst ausprägt[8]). Daraus erklärt sich auch die gewisse Krisenfestigkeit des Films; es tritt zwar ein Rückgang der Besuche, aber nur selten ein völliger Verzicht auf den Kinobesuch ein.

Umgekehrt wiederum ist das Publikum von Filmen der Armut nicht in Kreisen zu suchen, die ihrer sozialen Stellung nach diesem Milieu nahe stehen. Es setzt sich vielmehr aus Schichten zusammen, denen die Betrachtung solcher Filme in ihrer vollständig fremden Atmosphäre einen Reiz bedeutet.

In diesen Gesichtspunkten wurzeln die für den Erfolg maßgebenden Faktoren, die unabhängig von dem künstlerischen Niveau vielfach vorhanden sein müssen, um dem Geschmack des breiten Filmpublikums zu entsprechen. Deshalb läßt sich auch keineswegs sagen, daß bestimmte Filmtypen[9]) ausschließlich oder mit großer Sicherheit zu geschäftlichen Erfolgen führen müßten. Vielmehr ist die Nachfrage, und zwar nur in den Grenzen einer allgemeinen Geschmacksrichtung, am stärksten nach Filmen, die in irgend einer Hinsicht hervorstechen. Es werden von bestimmten Schichten nicht Filme dieses oder jenes Typs verlangt, sondern Filme, die sich darstellerisch, inhaltlich,

[8]) Verf. stellte in Umfrage fest, daß gerade Arbeitslose oft zwei bis dreimal wöchentlich ins Kino gehen.

[9]) Filmtypen sind nach Inhalten zusammengefaßte Filme, wie z. B. „Operettenfilme".

in ihrer technischen Ausführung oder in anderer Weise besonders auszeichnen, sofern diese hervorstechenden Merkmale sich innerhalb der durch den Geschmack gezogenen Grenzen befinden. Nach diesen Erwägungen ist deshalb der geschäftliche Erfolg eines Films von gutem Niveau (z. B. die weiße Hölle von Piz-Palü) nicht verwunderlich, da in diesem Film der Star und das Abenteuerliche als Hervorstechendes in den Rahmen jener geschmacklichen Grenzen fiel. Durch eine Rundfrage[10]) bei 1250 Kinobesitzern wurden die fünf (geschäftlich) erfolgreichsten Filme ermittelt:

1. Die Frau im Mond,
2. Die weiße Hölle von Piz-Palü,
3. Verdun,
4. Arche Noah,
5. Andreas Hofer.

Von ihnen erhielten der erfolgreichste und der an vierter Stelle stehende das Prädikat „künstlerisch", der dritte und fünfte „volksbildend", der zweite „Lehrfilm und künstlerisch". Das Zusammenfallen von künstlerischen und geschäftlichen Erfolgen, wie hier, ist auf das Vorhandensein von Faktoren bei diesen Filmen zurückzuführen, die beim Publikum unabhängig von dem allgemeinen Niveau des Films maßgebend gewesen sind. Als Gegenbeispiel ist der geschäftliche Mißerfolg des Films „Der Mörder Dimitri Karamasoff", der trotz seines entsprechend abgeänderten Titels[11]) ohne geschäftlichen Erfolg blieb, weil jene bereits erwähnten Momente fehlten. Vor allem sind bei den zwei ersten erfolgreichen Filmen die für den Erfolg ausschlaggebenden Faktoren mehrfach vorhanden. „Die Frau im Mond" und „Die weiße Hölle von Piz-Palü" sind beides Filme, die abenteuerlich und sensationell waren, mit großem technischen Aufwand bewerkstelligt wur-

[10]) Der Angriff am Montag, Nr. 36 v. 27. 11. 33.

[11]) Der dem Film zugrunde liegende Roman Dostojewskij trägt den Titel „Die Brüder Karamasoff", der als Name eines Films für ungeeignet gehalten wurde.

den und in denen beliebte Darsteller mitwirkten.. Bei dem ersten Film fiel außerdem noch der Name des bekannten Regisseurs in die Waagschale.

Bei einer von mir durchgeführten Erhebung standen stark im Vordergrund die Kultur- und Naturfilme. Sie nahmen bei Frauen die erste, bei Männern die zweite Stelle ein. Es hat sich allerdings in der Praxis herausgestellt, daß diese Filme nur im Beiprogramm mit geschäftlichem Erfolg auszuwerten sind. Als Hauptfilme lassen sie sich nur verwenden, wenn in den Film eine Handlung verwoben ist. Das ergibt sich aus dem bereits Gesagten: nicht Belehrung, sondern andere Momente stehen im Vordergrund, und die begehrten Kulturfilme werden nur als Zugabe gewünscht. Nach einem Bericht [12]) bat ein Kinobesitzer den Filmkritiker, in seiner Besprechung nur nicht das Wort „Kulturfilm" zu gebrauchen, sonst bliebe das Publikum weg. In den Berliner Kunstwochen 1933 ergab sich, daß die Spielfilme einen geschäftlich guten Erfolg erzielten, zwei Kulturfilm-Tage jedoch trotz der guten Pressekritiken nur geringe Besucherzahlen [13]) aufzuweisen hatten.

Maßgebend für die Wirkung eines Films auf die Besucher sind also die mitwirkenden Faktoren; von diesen Faktoren üben aber nur wenige einen Anreiz zum Besuch des Kinos aus und zwar die äußeren, der Star, die Handlung und die Musik als die stärksten Anziehungspunkte für den Film. Die Bedeutung des Regisseurs wird vom Publikum nicht gewürdigt oder nur dann, wenn es sich um einen bekannt gewordenen und aktuellen Regisseur handelt, obwohl doch der Aufbau des Films bedeutsam für den Erfolg des Films ist. Das Wesen der Leistung des Regisseurs liegt aber nicht so offen zutage wie etwa die Darstellung der Schauspieler. Daraus ergibt sich, daß bei der Beurteilung von Filmen nur immer die äußeren Momente genannt werden und diese Meinungen nicht ohne

[12]) Film-Kurier Nr. 125 vom 30. 5. 33.
[13]) Film-Kurier Nr. 133 v. 9. 6. 33.

weiteres als Ausdruck des Geschmacks gewertet werden dürfen.

An zweiter Stelle standen in meiner Erhebung bei Frauen überwiegend musikalische Filme, bei Männern an erster Stelle geschichtliche und patriotische Filme, wobei sich hierin der politische Einfluß deutlich bemerkbar macht. An zweiter Stelle standen bei Männern nächst den Kulturfilmen heitere Filme, die bei Frauen erst die vierte Stelle einnahmen. Literarische und problematische Filme nahmen bei Frauen und Männern den gleichen Platz ein. Abenteuer-, Kriminal-, Sport- und Sensationsfilme standen bei Männern wesentlich weiter voran als bei Frauen. Nach einer Erhebung von Ufa-Theatern in München[14]) ergibt sich ein im wesentlichen ähnliches Bild. Es stehen auch hier solche Filme im Vordergrund des Interesses, die jene für den Erfolg ausschlaggebenden Faktoren in mehr oder minder starkem Maße besitzen. Es standen Lustspiele und Tonfilm-Operetten, Kriminal- und Abenteurerfilme an folgender und ernstere Themen, Zeitprobleme und geschichtliche Stoffe an letzter Stelle. Es wird besonders hervorgehoben, daß Frauen dramatische Filme, Männer unterhaltende und entspannende Filmsujets bevorzugen. Kein sehr anderes Bild zeigt eine Erhebung bei 500 Angehörigen verschiedener Berufe in Amerika durch Professor H. P. Hepner im „Film-Daily"[15]).

Voran steht hier die „Komödie". Es folgen „Gesellschaftsfilme", also Handlungen, die sich in einer dem Durchschnittsbesucher fremden Atmosphäre bewegen. Historische Filme stehen hier schon an dritter Stelle. Es ist zu vermuten, daß diese Filme nach amerikanischer Art besonders sensationell aufgezogen sind und infolgedessen in die Geschmacksrichtung passen. Es folgen als nächste „Schauerfilme", „erotische-", und „Wild-West-Filme". Stoffe besonders künstlerischer Art befinden sich nicht unter den Genannten. Allgemein ging aus meiner Erhebung

[14]) L. B. B. Nr. 100 v. 29. 5. 33 und L. B. B. Nr. 133 v. 6. 7. 33.
[15]) Zitiert in L. B. B. Nr. 53 v. 11. 3. 33.

noch hervor: Sentimentale Filme und Filme, in denen die Frau im Vordergrunde steht und Frauenprobleme finden bei den weiblichen Besuchern das stärkste Interesse. Die Titelgebung ist schon im vornhinein darauf bedacht, sich auf den Publikumsgeschmack einzustellen, denn auch aus meiner Erhebung geht hervor, daß nächst dem Star der Titel und die damit vermutliche Handlung für den Besuch sehr ausschlaggebend sind [16]). Deshalb werden auch oft Titel gewählt, die den Inhalt nicht richtig wiedergeben, aber publikumswirksam sind. Es läßt sich also sagen, daß besondere Erfolge meist von den mit großem Aufwand hergestellten Filmen erzielt werden, und schon während der Herstellung über die ungewöhnlichen Ausmaße Berichte an das Publikum gelangten [17]).

Als Ergebnis der Erhebungen läßt sich also eine einheitliche, wenn auch nur allgemeine Geschmackslinie feststellen, die als Ursache des geschäftlichen Filmerfolges anzusehen ist.

Für den Besuch ist noch etwas anderes charakteristisch. Es gibt Epochen desselben Geschmacks. Nach dem großen geschäftlichen Erfolge eines Films wird von der Produktion eine Serie weiterer Filme des gleichen Typs hergestellt, in der Hoffnung, auf den nämlichen Erfolg. Nach einiger Zeit, die oft Monate dauern kann, tritt eine Uebersättigung ein, und das Angebot dieser Art hört vollständig auf [18]). Es braucht sich hierbei nicht um Film-

[16]) Ganz besonders typisch sind folgende Filmtitel gewählt, die erfahrungsgemäß große Anziehungsgewalt auszuüben imstande sind: „Es gibt nur eine Liebe", „Leise flehen meine Lieder". Für die Verfilmung des Romans „Lenox wirbelt durch die Welt" sollte der wirksamere Titel „Junge Berlinerin verschwunden". (L. B. B. Nr. 238, 9. 10. 1933) gewählt werden. Eine weitere Maßnahme dieser Art ist die Umbenennung der Filme nach ihrer Spielzeit in Berlin; für die Provinz werden besser geeignete, dem Publikum entsprechende Filmtitel benutzt.

[17]) Information vom Ufa-Leih u. Film-Kurier 291, 12. 12. 33.

[18]) z. B. stellte eine Produktionsfirma eine ganze Zeitlang mit größtem Erfolg ausschließlich Militär-Humoresken her, bis der Bedarf völlig ausgeschöpft war und derartige Filme kein Publikum mehr fanden. (Information von Polizeirat Beuss im Kultusminist.)

motive zu handeln, im Mittelpunkt solcher Geschmacks-Epochen können auch beliebte Schauspieler stehen.

Für den Besuch spielte vielfach auch die Größe des Programms eine erhebliche Rolle. Es ist aber zu berücksichtigen, daß zwei große Filme o h n e Beiprogramm nicht bevorzugt wurden. Vielmehr besteht der Wunsch, vor dem eigentlichen Hauptschlager ein Beiprogramm aus mehr nebensächlichen, kürzeren Filmen zu sehen. Aus der Erhebung ging hervor, daß dieses Beiprogramm aus einer Wochenschau, die in jedem Fall verlangt wurde und einem Kurzfilm bestehen soll. Neben der üblichen Wochenschau wurde als Beiprogramm von 53 % ein Kulturfilm, von 21 % ein lustiger Kurzfilm, von 17 % eine Bühnenschau gewünscht. Nur 8,5 % entschieden sich für 2 Großfilme ohne Beiprogramm. Zweifellos aber wären für die beiden Großfilme die meisten Stimmen gegeben worden, wenn neben sie noch Wochenschau und ein Kurzfilm gestellt worden wären. Die Ursache dafür, daß der Kulturfilm dem lustigen Kurzfilm vorgezogen wird, liegt einerseits in der hohen Qualität des Kulturfilms, andererseits in der Uebersättigung an lustigen Filmen durch die Groteskfilme Amerikas zur Zeit des stummen Films.

In Ausnutzung des Publikumsbedarfs nach einem großen Programm gaben viele Kinos zur Anlockung von Besuchern zwei Großfilme, von denen der eine meist ein erfolgreicher, der andere ein weniger zugkräftiger Film war. Dieses System bewährte sich nur solange, bis sich auch die Konkurrenzkinos dazu entschlossen, z w e i Filme in einem Programm zu spielen. Für den einzelnen Kinobesitzer war dann derselbe Zustand eingetreten, wie er vorher bestand; es war auf der Basis eines größeren Programms das die Ursache des geschäftlichen Erfolgs bildende Größengefälle der Kinoprogramme verschwunden. Die Abwanderung zu den Kinos mit größerem Programm hörte auf und damit auch die höhere Einnahme, während die Kosten auf der alten Höhe blieben.

Neben der einen Ursache dieses sogenannten Zweischlager-Systems, die in der Konkurrenz der Kinos unter-

einander lag, gibt es noch eine zweite, die Ueberproduktion an Filmen, die Ueberschwemmung Deutschlands mit amerikanischen Filmen. Die amerikanischen Filme konnten in Deutschland sehr billig, weit unter dem sonstigen Preis angeboten werden, da die Filme auf dem großen amerikanischen Binnenmarkt sich schon vollständig amortisiert hatten und selbst die verringerten Einnahmen in Deutschland fast reinen Gewinn bedeuteten, da der sog. „tote Punkt" überwunden war[19]). Mit der Verringerung der Produktion an Filmen und dem Rückgang der Einfuhr als Folge der durch den Tonfilm errichteten Sprachgrenzen fiel von selbst eine Ursache dieses Systems fort[20]). Verleiher und Theaterbesitzer traten in einen scharfen Kampf dagegen ein. Man sollte meinen, daß der Verleiher, der das Programm zusammengestellt dem Kino übersendet, für die Gestaltung des Programms verantwortlich sei. Das ist aber nicht immer der Fall, denn der Kinobesitzer vermag das Programm aus zwei Verleiher-Lieferungen zusammen zu stellen. Außerdem unterlag bei den Abschlüssen auch der Verleiher dem Zwang zur Lieferung von Zwei-Schlager-Programmen.

Der Nachteil der Verleiher beruhte hierbei in den geringeren Einnahmen, denn diese waren für zwei Filme kaum höher als vorher für einen allein. Die Kinos wandten sich dagegen, denn auch ihre Einnahmen wurden geringer, nachdem die beiden Voraussetzungen durch Angleichung der Konkurrenz und Minderung des Filmangebots weggefallen waren.

Es gab besonders in Gegenden, deren Bewohner wirtschaftlich schlechter gestellt waren, ein längeres Kinoprogramm, aber die Filme waren älter und daher billiger. In diesen Stadtteilen und Orten war die Quantität des Programms innerhalb der allgemeinen Geschmacksrich-

[19]) Jason im Film-Kurier Nr. 7, v. 8. 1. 34.

[20]) 1927 betrug die Zahl der in Deutschland hergestellten Filme noch 242, 1932 nur noch 130. Die Zahl der eingeführten amerikanischen Filme ging von 199 im Jahre 1928 auf 55 im Jahre 1932 zurück. (Zahlen nach Jason Film-Kurier Nr. 7, 8. 1. 34.)

tung von ausschlaggebender Bedeutung für den Kinobesuch. Die Kinobesitzer waren aber nur deshalb in der Lage, mehrere Filme in einer Vorstellung zu bieten, weil sie ältere Filme erwarben, deren Preise niedriger waren.

Ein Gradmesser für den Geschmack und die Wünsche des Publikums in Bezug auf die Qualität und evtl. auch auf die Quantität eines Films und eines Filmprogramms ist die Stärke des Besuchs am zweiten Tage nach der Ur- bzw. Erstaufführung. An diesem Tage wird der Erfolg, vor allem in kleineren Städten, erkennbar. Das Urteil läuft als „Mund-Reklame" nach der ersten Aufführung schnell um, und am zweiten Tage kann an der Größe des Besuchs der Erfolg oder Mißerfolg eines Films abgelesen werden. Es kann daher auch die sog. Uraufführungsstatistik, d. h. die Erfassung der Laufdauer der einzelnen Filme während der Uraufführung als Gradmesser für den Filmerfolg verwendet werden, obwohl gewisse Einschränkungen gemacht werden müssen. Denn das Publikum der Uraufführung kann nicht ohne weiteres mit dem übrigen identifiziert werden, weil es sich aus ganz besonderen Schichten zusammensetzt, für die der einzelne Film weniger als die Première als solche bedeutet. Dann wird aber auch die Laufdauer während der Uraufführung oft künstlich verlängert, über den eigentlichen Bedarf hinaus, da die Premièrentheater ohnehin mehr der Ausstattung einer Uraufführung dienen als Rentabilitätsgesichtspunkten unterworfen sind. Um den Eindruck dieser ersten und so entscheidenden Besucher zu beeinflussen, werden die Filme in besonders schönen Uraufführungstheatern herausgebracht und mit einer entsprechend originellen Reklame bedacht.

Der Einfluß des Tonfilms auf den Besuch ist nicht genau festzustellen, da neben dem Tonfilm mehrere Ursachen gleichzeitig auftraten, deren Abgrenzung nicht genau möglich ist. Es ist 1929 zum erstenmal eine Abnahme des Besuchs eingetreten. Wahrscheinlich ist auf den Tonfilm als neues und dem Theater so ähnliches Gebilde zurückzuführen, daß neue Besucherkreise erfaßt wur-

den und eine rückläufige Bewegung gemildert werden konnte. Der Tonfilm vermochte, die dem Theater verloren gehenden Schichten zu einem Teil aufzufangen [21]).

Im folgenden soll, vor einer Behandlung der durch den Tonfilm hervorgerufenen Veränderungen des Konsums in qualitativer Hinsicht, die Wandlung der Besuchsgröße dargestellt werden.

2. Die Entwicklung des Kinobesuchs und der Einfluß des Tonfilms.

Bei der Darstellung der Nachfragegröße ist zu berücksichtigen, daß ihre Schwankungen weniger einen vollständigen Wegfall oder eine Zunahme von Besuchern überhaupt anzeigen, als vielmehr eine Aenderung der Häufigkeit von Besuchen des einzelnen. Der Film ist in den Kreisen der Kinobesucher zu einem so starken Bedürfnis geworden, daß eine Einkommensminderung nicht zu einer Einstellung der Besuche, sondern lediglich zu einer Einschränkung der Besuchsfrequenz und zu einer Abwanderung auf die billigeren Plätze führt.

Jahr	Brutto-Einnahmen in 1000 Mark	Besuche [22]) in 1000	Volkseinkommen [23]) in Md.
1925	187 330	271 492	59,9
1926	229 333	332 367	62,6
1927	259 830	337 422	70,7
1928	274 976	352 533	75,4
1929	272 512	328 328	76,1
1930	243 900	290 357	70,2
1931	196 642	273 113	57,1
1932	156 513	230 116	46,4

In den ersten Tonfilmjahren sank die Zahl der Besucher mehr als die Einnahmen der Kinos, das Volkseinkom-

[21]) Diese Annahme wurde durch Umfrage vielfach bestätigt.
[22]) Jason, Film-Kurier Nr. 146, 24. VI. 33.
[23]) Statistische Jahrbücher 1931, S. 532 und 1933, S. 307.

men nahm weniger stark ab als Einnahmen und Besuche. Das ist nicht eine Folge der Tonfilmeinführung, sondern der Eintrittspreiserhöhung, die auf Grund der ersten Tonfilmerfolge vorgenommen wurde. Das änderte sich später, die Eintrittspreise wurden ermäßigt, um ein weiteres Absinken der Besuche zu verhüten. Es geht schon aus folgenden Umständen hervor, daß der Rückgang des Besuchs nicht auf die Einführung des Tonfilms zurückzuführen ist. Denn einmal änderte sich nach der Senkung der Eintrittspreise das Verhältnis von Einnahmen und Besuchen wieder, der Rückgang des Besuchs war geringer als der Einnahmeausfall. Aus der folgenden Tabelle wird die Aenderung der Einnahmen, der Besuche und des Volkseinkommens zueinander deutlicher.

Jahr	Brutto-Einnahmen (1928 = 100) [24].	Besuche	Volkseinkommen
1929	— 1 %	— 7 %	+ 0,9 %
1930	— 12 %	— 18 %	— 7,0 %
1931	— 28 %	— 22 %	— 24,3 %
1932	— 43 %	— 35 %	— 41,0 %

Wäre also der Tonfilm die Ursache des Rückgangs, dann hätte sich das Verhältnis nicht zugunsten einer verringerten Besuchs-Abnahme verändert. Ferner kann der Tonfilm nicht die Ursache sein, denn ein stärkerer Ausfall von Besuchen und Einnahmen trat erst ein, als auch das Volkseinkommen eine wesentliche Verminderung erfuhr. Immerhin war der Ausfall von Einnahmen und Besuchen von 1930 zu 1931 sehr viel geringer als der Rückgang des Volkseinkommens im gleichen Zeitraum. Es läßt sich daher sagen, daß der Tonfilm auf den Rückgang der Besuche eine hemmende Wirkung ausgeübt hat, da auch neue Kreise, wie Theaterbesucher, bei sinkenden Einnahmen die höheren Theaterpreise nicht mehr zu zahlen imstande waren und sich dem Kino zuwandten. Erschwert

[24]) Errechnet nach Jason, Film-Kurier Nr. 146, 24. VI. 33, und Stat. Jahrb. 1931, S. 532, bzw. 1933, S. 307.

wird die Ursachen-Erforschung des Besuchsrückganges insofern, als drei Ereignisse von größter Bedeutung fast zu gleicher Zeit eintraten, die alle drei auf den Besuch starke Wirkungen auszuüben imstande waren. Es fielen mit dem Aufkommen des Tonfilms der Beginn der Wirtschaftskrise und die Erhöhung der Eintrittspreise zusammen. Eine Zurechnung zu diesen einzelnen Faktoren ist daher besonders schwer möglich.

Ein ähnliches Ergebnis läßt sich bei einem Vergleich der Erlöse pro Eintrittskarte, die sich ergeben aus dem Verhältnis von Besuchen und Einnahmen, und der Besuchshäufigkeit bei Zugrundelegung der Bevölkerung nach Abzug der Altersklassen bis zum 18. Lebensjahre, die zum Kinobesuch noch nicht zugelassen sind, feststellen.

Jahr	Erlös je Karte im Durchschnitt RM	Besuche je Einwohner über 18 Jahre
1925	0,69	6,6
1926	0,69	8,0
1927	0,77	8,1
1928	0,78	*8,6*
1929	0,83	8,0
1930	*0,84*	7,0
1931	0,72	6,6
1932	0,68	5,6 [25])

Auf Grund der erhöhten Eintrittspreise konnte trotz sinkender Besuchszahl der Erlös pro Karte bis 1930 steigen. Die Besuchsfrequenz hatte 1928 ihren Höchststand erreicht. Die Besuche wurden trotz der Preiserhöhung nicht völlig aufgegeben, sie mußten aber, um Besuche überhaupt zu ermöglichen, in ihrer Häufigkeit zurückgehen.

Nach dem Höchststand der Besuche im Jahr 1928 und dem Höchststand der Erlöse je Karte im Jahre 1930 fiel die Besuchszahl schneller als der Erlös pro Karte.

[25]) Jason, Film-Kurier 146, 24. 6. 33.

Jahr	Zahl der Besuche Abnahme in % (1928 = 100)	Erlös pro Karte [26] Abnahme in % (1930 = 100)
1928	0	
1929	— 7	
1930	— 18	0,0
1931	— 23	— 14,3
1932	— 35	— 19,1

Der Kinobesuch ist, unabhängig von den einmaligen Einwirkungen des Tonfilms, vielen dauernd wiederkehrenden Einflüssen unterworfen.

Wahlen, Saisonausverkäufe, Epidemien[27]), konkurrierende andere Vorstellungen (z. B. Wanderzirkus), Senkung von Eintrittspreisen für Theater[28]) sind Gründe für den Rückgang des Besuchs. Am stärksten wirken sich jedoch das Wetter und die Jahreszeit aus[29]). Im allgemeinen ist die kalte Jahreszeit für den Besuch am günstigsten. Nach einem Bericht des Instituts für Konjunkturforschung[28]) stellt der Januar den Höhepunkt dar, Juni und Juli weisen den niedrigsten Stand auf. Dezember und Februar stehen, obwohl sie in der für den Besuch günstigen Jahreszeit liegen, unter dem Einfluß der Weihnachts- bzw. der Fastnachtszeit und haben daher geringeren Besuch. Im März sind die Besuchszahlen wieder höher, nehmen aber mit dem Vordringen der warmen Jahreszeit wieder ab. Der August ist der Beginn der Saison, hat aber noch keinen hohen Besuch, was auf die Reisezeit zurückzuführen ist. Den zweithöchsten Stand erreicht nach dem Januar der Monat Oktober. Der geringe Besuch im Sommer ist die Folge sportlicher Veranstaltungen[30]) und die Verwendung des sonst für den Kinobesuch benötigten Geldes zu Ausflügen und Reisen.

[26]) Errechnet nach Jason, Film-Kurier 146, 24. 6. 33.

[27]) Grippe-Epidemien brachten 1928/29 Besuchsrückgänge um 40 %. (Spio-Bericht, S. 82).

[28]) Wochenber. d. Inst. f. Konjunkturf. Nr. 31 vom 2. XI. 32.

[29]) Spio-Bericht, S. 82.

[30]) L. B. B. Nr. 163, 13. Juli 33.

Wegen des geringen Besuchs im Sommer würden Aufführungen von neuen Filmen nicht rentabel sein. Es werden daher hauptsächlich ältere Filme, sog. Reprisen in das Programm aufgenommen. Die folgende Tabelle[31]) zeigt die Saisonschwankungen in Berlin. (Besuchszahl 1932/33):

Monat	1933	1932
Januar	5 149 446	5 834 858
Februar	4 606 460	5 206 511
März	4 914 906	4 559 245
April	4 665 175	4 628 838
Mai	3 549 969	3 645 096
Juni	3 122 158	3 056 292
Juli	2 631 258	2 694 245
August	2 934 923	3 185 007
September	4 148 783	4 502 872
Oktober	4 814 280	5 505 868
November	4 329 910	4 740 954
Dezember	3 904 731	4 383 176

Mit dem Tonfilm trat nicht nur eine Wandlung der Besuchszahl ein, sondern auch eine Spaltung der Einheitlichkeit des Films und damit auch des Bedarfs. Der Film weist qualitative Verschiedenheiten auf, die sich auf das Akustische beziehen. Diesen Unterschieden entsprechend verhält sich auch die Nachfrage. Sie ist verschieden für deutsche Tonfilme, solche in deutscher Version auf der einen Seite, für nachsynchronisierte und fremdsprachige Filme andererseits. Der Unterschied liegt hier in der Abweichung von der Originalfassung. Der Tonfilm in deutscher Sprache und die deutsche Version ausländischer Filme, bei denen Bild und Ton eine der Wirklichkeit entsprechende Einheit bilden, diese Gattung steht im Vordergrunde für das Filmpublikum. Auf der anderen Seite stehen ausländische Filme, die (meist vom importierenden Land) mit der einheimischen Sprache unterlegt werden und Filme, die nur in fremder Originalfassung vorgeführt

[31]) Jason, Kinematograph Nr. 33, 16. II. 34.

werden und die deutsche Uebersetzung der Dialoge in kurzen Titeln enthalten. Die nachsynchronisierten Filme zeigen ein Auseinanderklaffen des Optischen und Akustischen, das lediglich in der Tatsache als solcher zu bestehen braucht, um das Empfinden des Zuschauers zu stören, da sie künstlerisch nicht zu rechtfertigen sind[32]). Die fremden Originalfassungen mit deutschen Titeln haben diesen Fehler nicht. Aber der Bedarf für sie besteht nur in einer so geringen Schicht, die entweder der fremden Sprache mächtig ist oder auf einen Teil des Verständnisses zugunsten des Künstlerischen verzichtet, daß sich ihre Darbietung lediglich in den Premièrentheatern durchführen läßt, die allein einen solchen Bedarf zu befriedigen haben, weil sie ihn aus der ganzen Stadt auf sich zu lenken imstande sind.

Trotz der Bemühungen, den Markt zu erweitern, wird dies in starkem Maße auf die Dauer nicht gelingen. Das deutsche Publikum lehnt die Original-Fassungen fremder Filme ab, auch wenn sie mit Uebersetzungs-Titeln versehen sind. Die Herstellung von Versionen ist jedoch teuer und mit soviel Absatzschwierigkeiten verbunden, daß Amerika schon 1931 aufhörte, Versionen herzustellen. Die deutschen Verleiher waren zur Sicherung des Absatzes gezwungen, zum Nachsynchronisieren überzugehen. Aber auch diese Gattung entspricht nicht dem Geschmack der Kinobesucher, da trotz hervorragender Technik eine völlige Angleichung der nachsynchronisierten Worte an die Mundstellung nicht immer möglich war oder, wenn sie es war, schlechtes Deutsch gesprochen wurde oder, das Gesprochene nicht völlig der Situation entsprach. Sobald die Kenntnis in das Publikum drang, daß nicht der Schauspieler auf der Projektionsfläche die hörbaren Worte sprach, wandte es seine Gunst von diesem Film ab. Jetzt

[32]) Paul Baumgarten, Voss. Ztg. 2. 12. 33: „Ist ein ausländ. Film als Kunstwerk anzusehen, so muß man möglichst vom System der Nachsynchronisierung abgehen".

Harald Landry, Voss. Ztg. 30. 11. 1933: „Das Nachsynchr. ist als erheblicher Verstoß gegen das Gefühl f. organ. Ganzheiten grundsätzlich strengstens zu verwerfen".

nahm es die Fehler mit Aufmerksamkeit auf, sodaß ihm die Diskrepanz des optischen und akustischen Vorganges im Bewußtsein blieb und einen Genuß nicht recht aufkommen ließ. Deshalb werden Filme mit amerikanischer Firmenbezeichnung vielfach gemieden. Daraufhin und wegen der heftigen Proteste gegen Filme dieser Art, die in der ersten Zeit laut wurden, unterließ man die besondere Kennzeichnung der nachsynchronisierten Filme als solche. Nach Erhebungen des Film-Kuriers, die jährlich über die besten Geschäftsfilme unter den Theaterbesitzern vorgenommen werden, ergaben sich in den Jahren 1925/26 bis 1931/32 folgende Ergebnisse:

Unter den geschäftlich erfolgreichsten Filmen befanden sich:

Ursprungsland	1925 26	26 27	27 28	28/29	29 30[34])	30/31	31 32[35])
				in %			
Deutsche Filme	63	72	68	66,5	67,8	91,0	91,3
Amerik. Filme	20	19	21	21,5	15,4	0,0	8,7
Sonst. eur. Filme	17	9	11	12	16,8	9,0	—
	100	100	100	100	100,0	100,0	100,0

Diese Ziffern geben nicht den Konsum von Filmen verschiedener Nationalitäten an, sondern den Erfolg, den die Filme beim deutschen Publikum gefunden haben, und der sich in hohen Besuchszahlen geäußert hat. Da sich mit dem Begriff „geschäftlich erfolgreich" der des Publikumsgeschmackes deckt, ergibt sich aus der Tabelle die Wandlung des Geschmacks. Es ist von 1930 an ein sehr starkes Nachlassen der Bevorzugung amerikanischer Filme zu bemerken. In diesem Jahr nahm die amerikanische Tonfilmeinfuhr zum erstenmal größere Ausmaße an. Es gab im ersten Jahr noch nicht genügend deutsche Tonfilme, und deshalb war der Anteil Amerikas, dessen Filme als Neuheit noch gern gesehen wurden, im Verhältnis zu den folgenden Jahren noch recht groß.

[34]) Tabelle bis 1928/29 Umfrage des Film-Kurier. Sondernummer 1. 6. 29; für 1929/30 Film-Kurier 31. 5. 30.

[35]) Errechnet nach Umfrage des Film-Kurier, 23. 5. 31 u. 21. 5. 32.

Aus der Gegenüberstellung der vom Publikum am meisten bevorzugten Filme und der Filmeinfuhr in den entsprechenden Jahren ist zu ersehen, daß die Filmeinfuhr Amerikas weniger stark zurückgegangen ist als die Beliebtheit seiner Filme in Deutschland.

Filmangebot in Deutschland[36]).

Ursprungsland	1926	1927	1928	1929	1930	1931
Deutsche Filme:						
1. Stumme Filme	185	243	224	175	46	2
2. Tonfilme	—	—	—	8	100	142
3. Mit Musik unterl. ältere Filme	—	—	—	—	5	—
Amerikanische Filme:						
1. Stumme Filme	216	190	199	132	50	26
2. Tonfilme	—	—	—	10	30	58
3. Mit Musik unterl. ältere Filme	—	—	—	2	1	1
Sonst. europ. Filme[37]):						
1. Stumme Filme	86	93	94	89	38	6
2. Tonfilme	—	—	—	2	20	44
3. Mit Musik unterl. ältere Filme	—	—	—	10	1	—

Der Anteil der ausländischen Tonfilme war besonders im 1. Tonfilmjahr 1929 sehr hoch, höher als der deutsche.

1929[38]): Deutsche Tonfilme = 40 %
Ausländische Tonfilme = 60 %
Amerik. Tonfilme allein = 50 %

Weil in diesem Jahr auch absolut nur wenige Tonfilme vorhanden waren und sie auf die Besucher einen großen Reiz ausübten, fiel der Anteil Amerikas an den geschäftlichen Filmerfolgen weniger stark als im nächsten Jahr, das

[36]) Jahrbuch der Film-Industrie 1933, S. 338 f.
[37]) Errechnet nach [36]).
[38]) Errechnet nach Jahrbuch der F. I. 1933, S. 338 f.

schon eine erhebliche Zunahme des deutschen Anteils am Filmangebot brachte.

1930[38]):	Deutsche Tonfilme	= 66,6 %
	Ausländische Tonfilme	= 33,3 %
	Amerik. Tonfilme allein	= 20,0 %

Auch im nächsten Jahre war trotz des höheren Anteils am Tonfilmangebot der Prozentsatz der ausländischen Tonfilme an geschäftlich erfolgreichsten Filmen gefallen.

1931[38]):	Deutsche Tonfilme	= 58 %
	Ausländische Tonfilme	= 42 %
	Amerik. Tonfilme allein	= 24 %

Auch in anderen Ländern besteht nur ein geringes Interesse für ausländische Filme mit aufkopierten Titeln und für nachsynchronisierte Filme[39]). Behaupten können sich nur ausländische Filme, auch wenn sie in der Originalfassung laufen und mit deutschen Texten versehen sind, sofern bekannte Schauspieler mitwirken oder die Filme aus anderen Gründen besonderes Interesse verdienen[40]).

3. Die Differenzierung des Kinopublikums.

Eine Erfassung der Besucherschichten ist exakt nicht durchzuführen. Es läßt sich nur eine Differenzierung aus den Merkmalen gesellschaftlicher Stellung und dem Wohlstand, die beide in verschiedener Vereinigung vorkommen, ferner nach der Zusammensetzung für bestimmte Konsumtionsart durchführen.

Der Film fand bei seinem Erscheinen als technische Neuheit Anklang, und er übte auf alle Bevölkerungskreise einen Reiz aus. In der anfänglichen technischen Beschränktheit des Films und in dem latenten Bedarf der breiten Masse des Volkes nach darstellender Kunst lag in

[39]) Umfrage des Film-Kurier Nr. 124, 28. 5. 32.

[40]) Bericht über Aeußerung des Auslandspresseschefs Mr. Phil Reisman in L. B. B. Nr. 53, 3. III. 34.

der ersten Filmproduktion ein künstlerischer Mangel, der dem Film den Makel von etwas Untergeordnetem, Jahrmarktmäßigem gab. In der Folge hielten sich deshalb die wohlhabenderen Gesellschaftskreise von einem Kinobesuch fern, was sich heute noch in kleinen Städten feststellen läßt, wo die besserstehenden Kreise aus Furcht, sich zu kompromittieren, das Kino meiden. Der Film ist seinem Wesen nach ein Bedürfnisbefriedigungsmittel für weiteste Kreise der Bevölkerung. Und darin, in dieser Ausschlußlosigkeit, die im Preis des Besuchs und in seiner Bequemlichkeit wegen der großen Verbreitung von Kinos seine Ursache hat, ist der Grund für die geringere Einschätzung zu sehen; neben der Hausfrau kann sich das Dienstmädchen den Filmbesuch leisten!

Die Filmproduktion mußte deshalb daran gehen, durch Verbesserung des Film-Niveaus die fernstehenden Teile der Bevölkerung zu erfassen. Dies ist im großen und ganzen auch gelungen, als der Film Gegenstand einer ernsthaften kritischen Auseinandersetzung wurde und hervorragende Leistungen vollbrachte.

Allerdings liegt gerade hier eine Diskrepanz: Durch Verbesserung des Niveaus schaffte der Film neue Nachfrage, verlor aber gleichzeitig die Teile der Besucher, die zahlenmäßig viel bedeutsamer sind und daher auch für die große Linie der künstlerischen Qualität ausschlaggebend blieben. So ist der Film zwar in seinem Niveau darstellerisch und inhaltlich gegen seine Anfänge ganz beträchtlich gewachsen. Er kann jedoch (das hat seinen Grund in dem Zwang zur starken Ausnutzung des Films) ein allgemein höheres Niveau nicht erreichen, das ihm zwar neue Kreise erschlösse, ihm andere dagegen wieder entzöge. Es sind starke Bestrebungen im Gange, durch Beeinflussung der Filmproduktion auch erzieherisch auf die Kinobesucher zu wirken, sodaß eine allmähliche Hebung der künstlerischen Qualität ohne Verlust von Besuchern erzielt werden soll.

Die Kinobesucher, die sich aus allen Teilen der Bevölkerung zusammensetzen, unterscheiden sich nur durch die Häufigkeit ihrer Besuche, die verschieden

ist entsprechend der soziologischen Sphäre und dem Wohlstand der Besucher. Es sind hier drei Gruppen zu nennen, deren erste den Kern und das eigentliche Kinopublikum bildet. Es ist durch Zahlungsfähigkeit und Zahlungswilligkeit für den Kinobesuch gekennzeichnet, wobei die Zahlungsfähigkeit so zu verstehen ist, daß sie mitunter auf Kosten anderer Konsumtion zustande kommt. Charakteristisch ist für diese Gruppe, daß die in ihr zusammengefaßten Bevölkerungsteile ausschließlich oder überwiegend auf den Film allein angewiesen sind und erst durch die Demokratisierung des Theaters im Film zum Genuß der darstellenden Kunst kamen.

Das gleiche gilt von einer zweiten Gruppe, die auch lediglich das Kino zur Verfügung hat, da ihr Einkommen so niedrig ist, daß wohl der Wunsch zum Besuch des Kinos vorhanden, aber die Möglichkeit dazu nur sehr gering ist. Es sind das hauptsächlich Arbeitslose, bei denen das Verlangen besonders groß ist. Der Kinobesuch ist wesentlich geringer als bei der vorigen Gruppe, die sich aus Arbeitern, kleinen Angestellten, überhaupt schlechter Besoldeten zusammensetzen, denen die Möglichkeit des Theaterbesuchs nicht gegeben ist und bei denen auch ein gewisser Bildungsmangel einen Theaterbesuch auf Kosten mehrerer Kinobesuche nicht zum Wunsch werden läßt. Die Schichten der zweiten Gruppe wachsen besonders in den Zeiten wirtschaftlichen Niederganges stark an, und die Preispolitik der Kinos richtet sich darauf, dieses Publikum mit Hilfe besonderer Vergünstigungen zu erhalten.

Eine dritte Gruppe enthält Teile der Bevölkerung die zwar imstande wären, die Ausgaben für Kinobesuche auch häufig zu tragen, denen aber diese Art der Darbietung nur wenig zusagt. Vor allem aber besteht der Unterschied zu den anderen Gruppen darin, daß diese Schichten nicht auf das Kino allein angewiesen sind und das Theater besuchen oder anderen derartigen Wünschen nachgehen können. Es handelt sich hier um Kreise, deren höheres Einkommen ihnen andere oder qualitativ höhere Genüsse

ermöglicht, auf jeden Fall aber solche, deren Preise über denen des Kinos liegen.

Eine Unterscheidung nach anderen Gesichtspunkten ist durch das Alter der Besucher gegeben. So sind alte Menschen relativ seltene Besucher[41]). Das ist besonders durch den Tonfilm, der auch das Gehör beansprucht, zutage getreten. Um die Besucher, die dem Kino wegen des Tonfilms entfremdet wurden, wiederzugewinnen, haben größere Kinos den Einbau von Schwerhörigen-Anlagen vorgenommen.[42]).

Nach der anderen Seite hin ist eine Beschränkung der Nachfrage durch Gesetz insofern bestimmt, als Jugendlichen unter 18 bzw. 14 Jahren der Zutritt zu den meisten Filmen untersagt ist. Die folgende Tabelle zeigt die für Jugendliche jährlich verbotenen Filme[43]):

Jahr	Filme	Meter
1924	652	975 679
1925	737	1024 579
1926	656	993 510
1927	574	884 363
1928	668	918 016
1929	687	842 857
1930	380	563 348
1931	324	485 938

Kinder und Jugendliche als Kinobesucher unterscheiden sich in ihrer Ueberlegung von den Erwachsenen dadurch, daß sie den Kinobesuch ohne vorherige Wahl des Films vornehmen, denn die Kinder-Nachmittagsvorstellungen werden meist ohne Angabe des Programms veranstaltet. Die Kinder sind deshalb ohne Einfluß auf das Programm, außer wenn die Eltern einen Einfluß üben. Anders ist es bei den sogenannten jugendfreien Filmen, die im normalen Spielplan mit Zutrittserlaubnis für Kinder gespielt werden. Da die Nachfrage der Jugendlichen nur

41) Festgestellt durch meine Erhebung.

42) Einbau dieser Apparatur beim Primus-Palast Berlin. L. B. B. Nr. 172, 24. VII. 33.

43) Jahrbuch der Film-Industrie, 1933, S. 240.

relativ klein ist, entspricht ihnen auch nur ein geringes Angebot, das in Form von Nachmittagsvorstellungen am Sonntag von einzelnen Kinos gegeben zu werden pflegt. Eine spezielle Produktion für Kinder ist nur sehr gering, es sind dies vor allem Märchenfilme. Sonst sind im allgemeinen jugendfreie Filme in den Kindervorstellungen gezeigt. Ganz besonders eignen sich dafür Filme, deren Inhalt abenteuerlich oder grotesk-lustig ist und etwa den Lesewünschen in diesem Alter entspricht. Bei einer Umfrage mit 150 Schülern und Schülerinnen[44]) nach ihren Wünschen in Bezug auf darstellende Kunst, haben sie sich überwiegend für das Kino ausgesprochen. Unter den Jugendlichen, die gerade das Alter zum Kinobesuch erreicht haben, befinden sich die größten Filmenthusiasten und häufigsten Kinobesucher. Der Grund für diese oft leidenschaftliche Kinofreudigkeit liegt in erster Linie in dem großen technischen Darstellungsbereich des Films und in den Hauptdarstellern[45]). Diesem Umstand wird Rechnung getragen, indem besondere Filmzeitschriften Anfragen beantworten, die sich auf die persönlichen Verhältnisse der Stars beziehen, und diese Antworten zählen jede Woche nach hunderten.

Eine Umfrage des Städtischen Fürsorge-Amts in Frankfurt a. M.[46]) bei zahlreichen männlichen Jugendlichen im Alter von 15 bis 18 Jahren ergab, daß Lustspiele, Detektiv- und Abenteuerfilme am besten gefielen. Eine Londoner Zeitung veranstaltete eine große Umfrage bei 2000 englischen Schulkindern bis zum 14. Lebensjahr[47]), die auch für Deutschland die gleiche Bedeutung haben dürfte. Cowboy-Filme wurden in allen Altersklassen, vorwiegend von den Knaben in den Vordergrund gestellt. Kriegs- und Abenteurer-Filme, Detektiv- und Verbrecher-Filme wurden von den Knaben im Alter von 8 bis 10 Jahren begehrt, während sie bei Mädchen unbeliebt sind. Lust-

44) Kinematograph Nr. 107, 3. VI. 32.
45) Berliner Tageblatt Nr. 246, 28. V. 33.
46) Film-Kurier Nr. 87, 10. IV. 1930.
47) Zitiert in „Neue Zeit" Nr. 211, 31. VII. 32.

spiele und Grotesken fanden Beifall bei Kindern bis zum 11. Jahre, Liebesgeschichten wurden von Knaben vollkommen abgelehnt, bei Mädchen im Alter von 11 bis 14 Jahren fanden sie begeisterte Zustimmung. Natur-, Tier- und Reisefilme standen bei Knaben und Mädchen an letzter Stelle.

Aus dieser Geschmacksrichtung der Kinder und Jugendlichen ergibt sich der Bereich der speziellen Kindervorstellungen, und weil Filme dieser Art auch für die Wünsche des erwachsenen Publikums hergestellt werden, erübrigt sich eine besondere Produktion für diese Vorstellungen. Vor allem ist dies auch der Fall, da die Filme erst nach vollständiger Abschreibung diesen Zwecken nutzbar gemacht werden.

Einen weiten Raum unter den Kinobesuchern nehmen auch die Ledigen ein. Die Besuchshäufigkeit der Familien ist geringer, weil bei gemeinsamem Besuch von mehreren Familienmitgliedern, der zu Lasten des Familienvorstandes geht, eine trotz seiner relativen Billigkeit große Summe ausmacht.

Neben dieser Art der Publikumsdifferenzierung läßt sich noch eine Scheidung nach den Merkmalen des Kinobesuchs durchführen. Wie bereits festgestellt wurde, fehlt beim Film die Wechselwirkung zwischen Darbietung und Publikum, wie es beim Theater der Fall ist. Der Film zwingt sich wegen seiner Starrheit dem Besucher auf. Als Folge bildet der Film durch seinen Typ oder andere Faktoren ein auf ihn abgestimmtes Publikum. Der Film in dieser Form hat sein Publikum geschaffen, das mit keinen anderen Erwartungen ins Kino geht, als sie von den einzelnen Komponenten, nach denen es sich richtet, erwartet werden. Auf dieses Publikum wird dann oftmals die Art der Produktion abgestellt.

Es stehen sich gegenüber: Filmpublikum und Kinopublikum. Der Unterschied beruht in der Wahl, die vor dem Kinobesuch getroffen wird. Das Kinopublikum besteht aus Besuchern, die den Kinobesuch ohne Berücksichtigung des Films vornehmen. Die Ursache dafür kann

einmal darin bestehen, daß bei diesen Besuchern ausgeprägte Wünsche nach Filmen einer besonderen Gattung nicht bestehen, oder daß sie sich auf das in ihrem Kino gespielte Programm verlassen. Das wird ihnen durch das Bestehen sog. Spezialkinos erleichtert. Dabei gibt es kleinste Kinos, die den Film erst sehr spät zur Aufführung erwerben können und die Filme dann oft schon aus der Erinnerung an Kritik und Begleitumstände seiner Uraufführung verschwunden sind. In solchen Fällen ist das Kino ein Anhaltspunkt für die Besucher, die dem Kinobesitzer eine für ihren Geschmack passende Auswahl überlassen oder die lediglich auf die bei jedem Kinobesuch empfundene Annehmlichkeit Wert legen.

Dem Kinopublikum steht das Filmpublikum gegenüber, also Besucher, die nach vorheriger Auswahl des Films den Besuch vornehmen. Hier ist nach den im Vordergrund stehenden Wünschen zu unterscheiden ein Filmpublikum, das seine Wahl nach dem mitwirkenden Hauptdarsteller vornimmt oder nach dem Filmtyp. Oft sind diese beiden Hauptkomponenten des Films, Star und Handlung, miteinander verbunden. Diese Art der Filmbesucher stellt ein Kontingent dar, mit dem der Filmproduzent, bzw. der Verleiher in jedem Fall als Absatzgröße rechnen kann.

Aus all diesen Gründen ergibt sich, daß eine Zusammenfassung der Filmspielkonsumenten in Form von Besucherorganisationen, wie sie in den Abonnements der Theater vorkommen, nicht durchzuführen ist. Die Ursachen des Theaterabonnements liegen erstens in den hohen Preisen des Theaters, die durch ein Abonnement eine wesentliche Minderung erfahren, und in dem Reiz der Seltenheit eines Theaterbesuchs. Auf normale Weise ist er gewissen Kreisen nicht erschwinglich, durch das Abonnement wird der Theaterbesuch erst ermöglicht. Die Preise des Kinos dagegen sind nicht so unerreichbar, und die große Verbreitung der Kinos hebt den Kinobesuch aus der Sphäre des Außerordentlichen. Während beim Theaterabonnement der Theaterbesuch des einzelnen von dem Bestehen eines solchen oftmals überhaupt erst abhängt,

ist das beim Kino nicht der Fall. Der Kinobesuch zu ermäßigten Abonnementspreisen wäre, was die Verbilligung anbetrifft, durchaus erwünscht, er wird aber durch das Nichtbestehen eines solchen nicht — wie beim Theater — zur Unmöglichkeit. Ferner würde ein Kino-Abonnement den Besuch vielfach nicht erst ermöglichen, sondern ihn intensivieren. Hier liegen aber Grenzen in der Sättigung und in den Ursachen des Spitzenbedarfs am Wochenende, der sich wegen der am Sonnabend und Sonntag zur Verfügung stehenden freien Zeit äußert. An Wochentagen ist ein Bedarf in diesem Maße nicht vorhanden, daß ein durch Abonnement ermöglichter zusätzlicher Besuch, oder ein Besuch anstatt des Wochenendbesuchs keinen starken Anreiz besäße. Jedenfalls bestände aber in der Einrichtung eines Kinoabonnements die Möglichkeit einer gleichmäßigen Verteilung des Besuchs auf alle Tage der Woche. Durch Verringerung von überflüssig werdenden Anlagen oder einer Einstellung auf einen derartigen gleichmäßigen Bedarf bei Neuerrichtungen von Kinos könnte eine Art der Kino-Ueberkapazität beseitigt werden[48]) und damit brachliegendes Kapital andere Verwendung finden.

In zweiter Linie enthält ein Abonnement gewisse Bindungen, die beim Theater nicht sehr ins Gewicht fallen, beim Kino aber, wo die Auswahl viel größer und bequemer ist, unerwünschte Folgen haben. Man wäre oft genötigt, einen Film im Abonnement zu sehen, der wenig zum Besuch reizt, während in einem anderen Kino für einen vielleicht nicht viel höheren Preis ein Film zu sehen wäre, der mehr zusagt. Außerdem ist das Theater imstande, seine Darbietungen der Schichtung seines Publikums, das gewiß nicht die starke Differenzierung eines Kinopublikums aufweist, anzupassen. Das liegt darin, daß das Theater sein Publikum aus allen Teilen der Stadt bezieht, und eine durch den Preis bestimmte Abgrenzung vorhanden ist. Es finden sich aus allen Teilen der Stadt

48) Siehe unter „Besonderheiten und Kosten des Kinos".

diejenigen Menschen zusammen, die gleichgerichtete Wünsche haben. Es ist hier also ein homogeneres Publikum vorhanden als im Kino, bei dem der Besuch durch die Nähe und nicht so sehr durch die Art des Films begründet wird.

III. Die Deckung des Filmbedarfs.

1. Die hemmenden und treibenden Kräfte für die Entwicklung einer deutschen Tonfilmproduktion.

Die technischen Voraussetzungen für die Entwicklung des tönenden Films waren in Deutschland, besonders durch die Arbeiten der Tri-Ergon so weit gediehen, daß der Film der Oeffentlichkeit vorgeführt werden konnte. Am 24. 9. 1923 fand die erste Vorstellung mit dem Tonfilm „Das Leben auf dem Dorfe" statt [1]), ohne in den Kreisen der deutschen Filmwirtschaft und den apparatebauenden Industrien Interesse zu finden. Es waren den vielen Nachteilen, die eine Produktion von Tonfilmen mit sich gebracht hätte, kein nennenswerter Vorteil entgegenzustellen gewesen. Es war sehr fraglich, ob den erhöhten Aufwendungen für alle Sparten der Filmwirtschaft ein erhöhter finanzieller Ertrag gefolgt wäre. Diese Uninteressiertheit hatte für Deutschland nachteilige Folgen. Die Erfinder der Tri-Ergon-Systeme mußten aus finanziellen Gründen ihre Erfindung veräußern; die Patente wurden billig von Schweizer Tuchindustriellen erworben. Für Deutschland war damit zunächst eine Erledigung der Tonfilm-Frage eingetreten, die von deutscher Seite eine erneute Aufrollung in absehbarer Zeit nicht wahrscheinlich machte. Die Filmproduzenten hätten von sich aus die Initiative dazu nicht ergriffen, wenn nicht von zwei Seiten ein Zwang dazu eingetreten wäre.

Der eine Anlaß kam von Amerika. Amerika war es, das aus besonderen Verhältnissen heraus, die in der Ini-

[1]) Film-Kurier, Nr. 36, 9. IX. 33.

tiative von Warner Brothers wurzelten, die Tonfilmproduktion schuf, den Tonfilm marktfähig machte und damit für die deutsche Filmwirtschaft in Deutschland selbst und auf dem Weltmarkt eine große Gefahr heraufbeschwor. Aus den Berichten der Fachpresse ergibt sich, daß Warner Brothers, von denen die Umstellung ausgegangen war, seit 1926 keine Dividende mehr auszuschütten vermochten[2]). Die Gesellschaft stand, das wurde offen gesagt, „vor dem Ruin“[3]). Nur ein großes Geschäft konnte die Gesellschaft vor dem Zusammenbruch retten. Warner Brothers fanden es im Tonfilm und griffen den Gedanken auf. Das geschah im August 1926. Sie kauften die Vitaphone-Patente und begannen 1927 mit den Aufnahmen zu dem Film „The Jazzsinger“. Im Herbst fand die Uraufführung mit ungeheurem Erfolge statt.

Neben der besonderen Initiative, die in der Lage dieser Gesellschaft begründet war, herrschte in Amerika eine allgemeine Filmmüdigkeit, die der Boden für die Umstellung zum Tonfilm war. Alle Filmmöglichkeiten waren erschöpft, und der Tonfilm bot die Möglichkeit einer Wiederbelebung. Die Fox-Film-Corporation hatte die deutschen Patente von den Schweizer Tuchindustriellen erworben und baute jetzt mit der Western Electric, einem der beiden großen Patenthalter Amerikas, das Moviton-System aus, ein Lichtton-Verfahren. Warner Brothers benutzte in Verbindung mit der Western Electric das Platten-Verfahren des Vitaphon-Systems. Nach heftigen Kämpfen schlossen die beiden Hauptträger der amerikanischen Tonfilmwirtschaft, die Western Electric und die General Electric, den sog. crosz licence-Vertrag. Damit hörte der Konkurrenzkampf in Amerika auf.

In Deutschland erkannte man die Gefahr, die von amerikanischer Seite drohte, aber dieser Druck wirkte sich nur mittelbar auf die deutsche Filmwirtschaft aus. Zunächst machte er sich in der deutschen Schwachstrom-

---

[2]) Wall-Street-Journal, zitiert im Film-Kurier 8. 8. 26.
[3]) Reichsfilmblatt Nr. 36, 8. Sept. 1928.

industrie bemerkbar, die in der Entwicklung des amerikanischen Tonfilms eine Gefahr für die eigenen Interessen erblickte. Es bestand auch tatsächlich die Möglichkeit, daß Amerika, um seinen Tonfilmabsatz zu ermöglichen und zu sichern, deutsche Kinos mit Vorführungsapparaten ausstattete und den Markt für den Absatz von Wiedergabeapparaten der deutschen apparatebauenden Industrie erheblich schmälerte. So begannen 1928 in Deutschland zur Abwehr der amerikanischen Tonfilmproduktion von Seiten der apparatebauenden Firmen Bemühungen zur Gründung eines deutschen Tonfilm-Syndikats, das die Patente aller aussichtsreichen Sprechfilmgruppen in sich vereinigen wollte. Ziel des Syndikats war, durch Herausarbeitung aller dieser Patente eine Standardisierung der Aufnahme- und Wiedergabe-Apparaturen zu schaffen, die eine Voraussetzung für eine rentable Tonfilmproduktion bilden sollte [4]). Eine Abwehr gegen Amerika konnte auch nicht ohne weiteres durch Produzieren von Tonfilmen erfolgen, denn es gab mehrere Verfahren der Lichttonaufzeichnung, und es hätten sich unter solchen Umständen streng getrennte Absatzmärkte innerhalb Deutschlands ergeben, da die mit einem Vorführungsapparat eines bestimmten Systems ausgestatteten Kinos zur Vorführung der Produktion anderer Gesellschaften ungeeignet gewesen wären. Im August entstand das Tonbild-Syndikat A. G. (Tobis). Es erwarb Tonfilmpatente der verschiedensten Art, das Dänische Petersen und Poulsen-Verfahren, Patente von Tri-Ergon, Küchenmeister, British Phototone, French Phototone, amerikanische Patente und das Verfahren der Nachsynchronisierung von O. Messter [5]). Die Gründung erfolgte mit einem Kapital von 12 Millionen Mark [6]). Nach kurzer Zeit schon gelang es, einen Normalfilm zu schaffen, der die Tonaufzeichnung innerhalb der Perforation trug und auch auf ausländischen Apparaten vorgeführt werden konnte. Die von der Tobis gebaute Einheitsapparatur

[4]) Film-Kurier Nr. 143, 10. VI. 28.
[5]) Tätigkeitsbericht der Spitzenorganisation, S. 44.
[6]) Vossische Zeitung Nr. 208, 31. VIII. 28.

wurde so eingerichtet, daß sie auch für ausländische Tonfilme benutzbar war[7]). Zu derselben Zeit schlossen sich die drei Gesellschaften A.E.G., Siemens und die Polyphon-A.G. mit einem Kapital von 3 Millionen Mark zusammen[8]). Es folgten heftige Kämpfe und langwierige Prozesse zwischen den beiden Gesellschaften, die noch mehr dazu beitrugen, die Lage zu verwirren und die Produktion, sowie alle anderen Sparten an dem Willen zur Umstellung zu hemmen. Die Patentkämpfe zwischen der Tobis und der neuen Gesellschaft, der Klangfilm A.G., wurden im März 1929 durch eine Vereinigung beendet. Die beiden Gesellschaften übernahmen arbeitsteilig die Aufgaben. Die Fabrikation aller Apparate und der Vertrieb der Wiedergabegeräte wurde der Klangfilm übertragen. Den Vertrieb der Aufnahme-Apparate und die Tonfilmproduktion sind mit Ausnahme eines kleinen Teils Aufgabe der Tobis geworden, die ebenfalls den Verleih beider Gesellschaften durchzuführen hatte[9]). Die Einigung der beiden Patenthaltergruppen schuf nach einer Fülle von Patentprozessen eine klarere Situation. Nach Beseitigung dieser Hemmnisse bestanden für die Filmwirtschaft noch andere, die ihr den Uebergang zum Tonfilm erschwerten.

Für den Produzenten blieb nach wie vor die Frage des Absatzes ungeklärt. Der Absatz war fraglich einmal bei den Kinobesitzern, von denen erst wenige mit Wiedergabeapparaten ausgestattet waren, dann aber, und darin bestanden beim Kinobesitzer dieselben Bedenken, ob der Tonfilm einen dauernden Erfolg beim Kinobesucher haben würde. Es war nicht anzunehmen, daß eine höhere Einnahme die Folge sein würde. Ferner war nicht genügend Kapital vorhanden, und die Tobis stellt für einen großen Teil der Filmwirtschaft eine Kredit- und Finanzierungsstelle dar[10]).

[7]) Tagesdienst L.B.B. Nr. 273, 13. 11. 28; Film-Kurier Nr. 307, 27. 12. 28; L.B.B. Nr. 40, 16. 2. 29.

[8]) Völkischer Beobachter Nr. 4, 5. 1. 31.

[9]) Film-Kurier Nr. 91, 17. IV. 29; Tagesdienst L.B.B. 90 vom 16. IV. 29; Berliner Tageblatt Nr. 203, 29. IV. 32.

[10]) Berl. Börsenzeitung 189, 23. 4. 32; Bln. Tagebl. 203, 29. 4. 32,

Trotz dieser Schwierigkeiten wurde die deutsche Filmproduktion gezwungen, die Umstellung auf den Tonfilm vorzunehmen. Der eine bereits erwähnte Anlaß bestand in der Konkurrenz Amerikas in Deutschland und auf dem Weltmarkt. Der zweite Grund bestand in der Eigenproduktion der Patenthalter. Warner Brothers erwarben die Mehrheit der Nationalfilm A.G.[11]) und versuchten auf diesem Wege, ihre Tonfilme nach Deutschland einzuführen. Die Situation wurde gegenüber den amerikanischen Patenthaltern noch verworrener durch die Bestimmung der Western Electric, nach der Filme der ihr angeschlossenen Gesellschaften nur auf ihren eigenen Apparaten vorgeführt werden dürften. Im Gegensatz hierzu war die deutsche Gruppe der Ansicht, daß Filme aus dem Auslande lizensiert sein müßten[12]). Es folgten weitere Auseinandersetzungen, durch einstweilige Verfügungen wurden amerikanische Filme an der Vorführung gehindert, und kleinere Kinos, die das Risiko einer neuen Tonanlage nicht tragen konnten, spürten den starken Rückgang des Geschäfts[13]).

Eine internationale Einigung über die Patentlage mußte daher im Interesse Deutschlands und Amerikas liegen. Die Voraussetzungen für aussichtsreiche Verhandlungen war durch die Vereinheitlichung in beiden Ländern bereits geschaffen, es standen sich zwei Parteien gegenüber, die geeinigten amerikanischen Elektrokonzerne und die deutsche Tobis-Klangfilm-Gruppe. Diese Voraussetzungen erleichterten die Zusammenkunft beider Teile auf der Pariser Konferenz im Juli 1930. Es wurde eine Vereinbarung über 15 Jahre getroffen, die den Abbruch der schwebenden Patentprozesse, die Einführung einer Interchangeability und die Regelung der Konkurrenzverhältnisse zum Gegenstand hatte[14]). Die Interchangeability besagte, daß alle Tonfilme auf allen Apparaten der Welt vorgeführt werden dürften. Zur Regelung der Konkurrenzverhältnisse wurde die Welt in bestrittene und

[11]) Tätigkeitsbericht der Spitzenorganisation S. 45.
[12]) Berliner Tageblatt Nr. 162, 6. 4. 29.
[13]) Tätigkeitsbericht der Spitzenorganisation 1930, 1. Qu.
[14]) Offizielle Mitteilung, veröff. in Voss. Ztg. 342, 29. 7. 30.

nbestrittene Gebiete aufgeteilt. Deutschlands Ausschließ-ichkeitsgebiet wurden Oesterreich und die Nachfolgestaa-ten, die skandinavischen Länder, die Schweiz, Holland, Holländisch-Indien. Amerikas unbestrittenes Gebiet wur-den die Vereinigten Staaten, Kanada, Australien, Indien und Rußland. In diesen unbestrittenen Gebieten können Tonfilme nur auf den Apparaten der betreffenden Macht-gruppe hergestellt und auf ihren Wiedergabeapparaten aufgeführt werden.

In den anderen Ländern herrscht freie Konkurrenz zwischen der amerikanischen und der deutschen Gruppe. Den Filmproduzenten dieses bestrittenen Gebietes ist die Verwendung deutscher oder amerikanischer Aufnahme-geräte freigestellt. Das gleiche gilt für die Tonapparaturen in den Kinos. Eine Ausnahme besteht nur für England in-sofern, als die hier erzielten Einnahmen in dem Verhält-nis 75:25 zugunsten Amerikas geteilt werden [15]).

Nach dem Abschluß der Vereinbarungen auf der Pa-riser Konferenz war die Ungewißheit über die zukünftigen Verhältnisse zum großen Teil geschwunden. Es blieb aber für alle Zweige der Filmwirtschaft noch eine Fülle von Aufgaben, die sich nach der großen strukturellen Ver-schiebung durch den Tonfilm ergeben haben.

2. Die Produktion.

Die Deckung des Filmbedarfs erfolgt durch die drei großen Zweige der Filmwirtschaft, die Produktion, den Verleih und das Kino. Während diese drei Spar-ten nebeneinander stehen, nehmen zwei weitere eine zur Produktion i. e. S. dienende Rolle ein, die Kopieran-stalt und das Atelier. Sie werden daher im folgenden, obwohl sie in der Regel selbständige Unternehmungen sind, im Rahmen der Filmproduktion an ihrem entspre-chenden Platze behandelt.

[15]) Georg Katona, Deutscher Volkswirt Nr. 47, 22. 8. 30.

a) Filmherstellung, Weiterverarbeitung durch die Kopieranstalten und die Stellung der Produktionsmittel durch das Atelier.

Die Filmproduktion i. e. S. ist in beruflicher Arbeitsteilung aufgebaut. Sie zerfällt in zwei Abschnitte, die Filmaufnahme und die Weiterverarbeitung des Films.

Im ersten Abschnitt, der Filmaufnahme, sind zwei Tätigkeitsgebiete scharf zu trennen. Das ist erstens die Vorbereitung zur Aufnahme, nämlich die planmäßige Tätigkeit zur Bereitstellung aller zur Filmaufnahme notwendigen Faktoren.

Zweitens gehört dazu die Belichtung des Rohfilms, die das eigentliche Ziel des ersten Abschnittes der Filmproduktion ist; es ist die stoffliche Verankerung des vorbereiteten Geistigen und die folgerichtige Zusammensetzung der einzeln aufgenommenen Filmteile durch den Regisseur, den Bild- und Ton-Cutter. Unter der Arbeitsvorbereitung ist also die planende Tätigkeit des Regisseurs, die Bauten des Architekten, die Vorbereitung des Kameramanns, der Beleuchter, der Tonaufnahme zu verstehen. Dieser erste Produktionsabschnitt ist wieder stark in technischer Arbeitsteilung aufgebaut. Die vielen Arbeitszerlegungen wirken, das ist das Besondere der Filmproduktion, nach einer Arbeitsvorbereitung alle gemeinsam zu gleicher Zeit zusammen. Für sich allein könnte die arbeitsteilige Tätigkeit zu keinem irgendwie gearteten Ergebnis führen. Ihre spezifische Aufgabe beruht hier in einer Vorbereitung. Die einzelne technische Arbeitsteilung wird daher nur gemeinsam mit den anderen ausgelöst. Denn im Gegensatz zu anderen arbeitsteilig aufgebauten Produktionen kann weder der Regisseur allein, noch der Schauspieler, Kameramann, Tonaufzeichner oder das technische Personal zu einer Teilleistung kommen. Die Teilleistung wird erst effektiv im gemeinsamen Zusammenwirken. Dieses Zusammenwirken erfolgt im zweiten Abschnitt, der Filmaufnahme, der Belichtung des Rohfilms.

Hier vereinigen sich die einzelnen Teilleistungen aller Faktoren zu einer nicht mehr zu analysierenden Gesamtleistung, deren Zustandekommen von der Mitwirkung jedes einzelnen Faktors abhängig ist.

Diese beiden Produktionsgebiete stellen den ersten Abschnitt des Produktionsprozesses i. e. S. dar, deren Ergebnis das zur weiteren Bearbeitung fertige Negativ ist.

Der zweite Abschnitt der Filmproduktion stellt die Auswertung des belichteten Rohfilms dar. Er umfaßt die Entwicklung und Vervielfältigung des Negativs. Ursprünglich waren die Kopierbetriebe, die diese Tätigkeit ausüben, den Produktionsunternehmungen angegliedert[16]). Die Ursache der später erfolgten betrieblichen Arbeitsteilung als verschiedene Unternehmungen liegt in den hohen Anlagen der Kopierbetriebe, die zum Teil große Grundstücke, Gebäude, Lagerhäuser und das Maschinenkapital umfassen. Es gibt vier Gruppen von Kopieranstalten[17]):

An erster Stelle seien die reinen Kopieranstalten genannt, deren Tätigkeit lediglich in der Entwicklung und Kopie von Filmen besteht.

Die zweite Gruppe umfaßt die sog. Nebenbetriebe. Sie beschränken sich nicht allein auf Entwicklung und Kopie, sondern betätigen sich auch als Filmhersteller. Die dritte Gruppe umfaßt Betriebe, die sich auf die Herstellung von Aushangfotos und Reklamefotos beschränken. Eine vierte Gruppe dient zur Regeneration von alten Filmen. Ferner werden hier Filme, die nicht gewerbsmäßigen Kinobesitzern, sondern Vereinen, Kirchen und dgl. zur Aufführung zugestellt werden und deshalb auch keine sorgfältige fachmännische Behandlung erfahren, mit einer Schutzschicht versehen.

Zu der eigentlichen Weiterverarbeitung gehören nur die beiden ersten Gruppen, von denen die erste die größere Bedeutung hat. Das Kapital der Kopieranstalten, die

16) Dr. Grassmann im Jahrbuch d. Film-Ind. 1933. S. 317.
17) Persönliche Information d. O.

zahlenmäßig, nicht kapitalmäßig die Gesellschaftsform der G. m. b. H. haben, schwankt zwischen 10 und 50 Millionen Mark [18]), wenn man von den zwei großen Aktien-Gesellschaften und einigen weniger bedeutenden Gesellschaften absieht, deren Kapital nicht genannt ist. Die Einführung des Tonfilms hat auch hier Folgen gezeitigt. Die Tobis hat auf das Verfahren der Filmbearbeitung Patente erworben, und sie war daher imstande, weitgehend einzugreifen. Es wurden von der Tobis nur 10 Kopieranstalten mit Lizenzen zur Bearbeitung von Tonfilmen versehen. Für die anderen von der Tonfilmbearbeitung ausgeschalteten Kopieranstalten ergab sich als Betätigungsfeld nur noch der stumme Film, dessen Herstellung kaum noch eine Rolle spielt. Zum Ersatz soll ihnen die Bearbeitung von Schmaltonfilmen vorbehalten bleiben, deren Produktion für die kinolosen Orte in größerem Ausmaße geplant ist [19]).

Folgende beiden Aktien-Gesellschaften, deren Sitz in Berlin ist, sind die beiden größten Deutschlands, nämlich die Afifa, A. G. für Filmfabrikation, mit einem Kapital von 400 Millionen Mark und die Geyer-Werke, deren Kapital 600 Millionen Mark beträgt (1933).

Die übrigen lizensierten Gesellschaften mit beschränkter Haftung sind zahlreicher. Es sind dies [20]):

1. Dröge und Lorenz (Bln) mit einem Kap. von 15 Mill.
2. Emelka-Filmkopierwerk (Mü.) „ 50 „
3. Feka Film G. m. b. H. (Bln.) „ 10 „
4. Fikopa Filmkop.-Anst. (Bln.) „ 20 „
5. Film- Titel- u. Kopier-Ges. (Bl.) „ 20 „
6. Rapid Kopier G. m. b. H. (Bln.) „ 20 „
7. Paul Tesch Filmfabrik (Bln.) „ 40 „

Ferner:

Kosmos, Bln. Filmkop. Anst. (Bl.)

Die meisten und größten Kopieranstalten befinden sich in Berlin. Einige kleinere Unternehmungen sind im Reich zerstreut. Es sind das die Kopier-Nebenbetriebe

[18]) Jahrbuch der Film-Ind. 1933, S. 320.
[19]) Information Dr. Grassmann (Filmkopieranst.).
[20]) Liste des Verb. Deutscher Filmkopieranstalten e. V., 1. 1. 34.

von kleineren Produzenten, die sich mit der Herstellung von Kulturfilmen, Werbefilmen und Aktualitätsdienst befassen.

Die besonderen Erfordernisse des Tonfilms zwangen auch die Kopieranstalten zur Investierung großer Mittel[21]). Zur Entwicklung und Kopie war die Beschaffung neuer Maschinen nötig, und die Art der Tätigkeit änderte sich vielfach grundlegend. Während früher der Druck von Zwischentiteln eine bedeutende Stellung bei der Weiterverarbeitung einnahm, sodaß die Titel-Druckanstalten[22]) zum größten Teil selbständig waren, ist das jetzt ganz anders geworden. Der Titeldruck ist fast ganz weggefallen. Er findet sich in seiner alten Form nur noch in einigen Wochenschauen, sonst liegt sein Anwendungsgebiet bei der Verdeutschung fremdsprachiger Filme, die man ihrer Qualität oder der Qualität einzelner Schauspieler wegen nicht nachsynchronisieren will.

Infolge der höheren Kosten sind die Preise der Filmbearbeitung ebenfalls gestiegen.

Obwohl die Kopieranstalten mit ihrem hohen Anlagekapital, das sich durch die Neuanlagen noch vergrößert hat, typische Anlagebetriebe sind, nehmen die Arbeitslöhne in den Preisen (ohne Rohfilm) mehr als 50 % [23]) ein. Das ergibt sich aus der besonderen Betriebsweise, auf die noch eingegangen wird. Die hohen Anlagen drängen zu einer kontinuierlichen Ausnutzung. Das kann durch die Produktion eines einzelnen Produktionsunternehmens nicht geschehen, denn die Filmherstellung ist oft unkontinuierlich und die Produktionsdauer ist so lang, daß die relativ geringe Zahl von Filmen einer Unternehmung bei den Kopieranstalten eine zu geringe Ausnutzung zur Folge hätte. Und gerade bei den Kopieranstalten ist ein besonders hoher Ausnutzungsgrad möglich, weil sie im Gegensatz etwa zu den Ateliers ununterbrochen Tag und Nacht arbeiten können, was bei den Ateliers wegen der Ermüd-

[21]) Tätigkeitsbericht der Spitzenorganisation 1928/29 S. 83.
[22]) Nach Rauthe, S. 28.
[23]) Information Dr. Grassmann, Vors. d. Verb. d. Filmk.-Anst.

barkeit der Schauspieler nicht durchführbar ist. Die Kopieranstalten vermögen durch Schichtwechsel der einander ersetzenden Arbeiter dieser Gefahr zu begegnen, die Filmproduktion kann das aus naheliegenden Gründen nicht. Hierin und in der langen Produktionsdauer des Films liegt die Ursache dafür, daß wohl eine Angliederung des Ateliers, nicht aber eine solche von Kopieranstalten an ein Produktionsunternehmen rentabel wäre. Das Atelier kann nach Beendigung eines Films einen weiteren in Arbeit nehmen, sodaß eine fortwährende Ausnutzung möglich ist. Dagegen ist eine volle Beschäftigung der Kopierbetriebe durch ein Produktionsunternehmen ausgeschlossen, da die Weiterverarbeitung eine in gar keinem Verhältnis zur Produktionsdauer stehende kürzere Zeit in Anspruch nimmt. Die Kopieranstalten sind daher auf die Weiterverarbeitung der Produktion zahlreicher Unternehmen des ersten Abschnittes angewiesen. Das wird besonders deutlich, wenn man sieht, wie die Produktion von 70 Produktionsunternehmungen von 10 Kopieranstalten bewältigt wird. Es entfallen daher auf eine Kopieranstalt, wenn man von der unbedeutenden Beschäftigung der nicht lizensierten Betriebe absieht, rund 7 Produzenten[24]).

Diese bearbeiten jährlich etwa 12 Millionen Meter Negativfilm und 60 Millionen Meter Positivfilm, davon etwa ein Drittel im Auftrage des Auslandes[25]). Daraus lassen sich folgende Schlüsse ziehen: Es kommen auf eine Kopieranstalt im Jahr 800 000 Meter Negativfilm, auf eine Produktionsfirma aber nur 11 000 Meter durchschnittlich. Eine Kopieranstalt bearbeitet jährlich 4 Millionen Meter Positive, während auf eine Produktionsunternehmung nur 500 000 Meter durchschnittlich entfallen. Daraus ist zu ersehen, daß die eigene Weiterverarbeitung durch Produzenten sehr unrentabel wäre.

Die Produktion ist von der Weiterverarbeitung völlig verschieden. Jene ist rein individuell, die Weiterverar-

[24]) Jahrbuch der Filmindustrie 1933. S. 55 und 321; Mitgliederliste des Verb. D. Filmkop.-Anst. 1. I. 34.

[25]) Jahrbuch der Film-Industrie 1933, S. 319.

beitung übt lediglich eine, wenn auch spezielle mechanische Tätigkeit aus und ist vom Wesen der eigentlichen Produktionstätigkeit vollständig getrennt. Sie berührt nicht das Ziel der Produktion, den Inhalt des Filmstreifens. Spezialisiert ist sie insofern, als jeder Film nicht insgesamt kopiert werden kann, sondern eine Teilung in die einzelnen Szenen vorgenommen wird, die fast immer einer verschieden starken Belichtung ausgesetzt werden und deshalb, um ein gleichmäßiges Resultat zu erzielen, eine angepaßt starke Belichtung beim Kopieren erfahren müssen. In der Vorbereitung wird die Dichte der einzelnen Filmstreifen festgestellt, um eine individuelle Kopie zu ermöglichen, die aber maschinell „durch automatische Regelung der Lichtintensität“ [26]) kontinuierlich vorgenommen wird.

Die eigentliche Filmproduktion bezieht sich jeweils nur auf ein Produkt, das individuell hergestellt wird. Es handelt sich in diesem Abschnitt um keine Massenfabrikation. Im ersten Abschnitt, der Filmaufnahme, ist Gegenstand der Produktion ein individuelles Gut, das Negativ. Film ist nicht gleich Film. Der Name Film knüpft an die äußere Form, während das eigentliche Ziel der Produktion, im Gegensatz zu anderen Sachgüterproduktionen, z. B. zum Buch, nicht das Stoffliche, weder allein noch als Neben-Sache, sondern ausschließlich der Inhalt, das Geistige, der auf der stofflichen Grundlage fixierte Vorgang ist. Dieses Produkt, dieser Inhalt des Trägers Film, ist bei jeder Produktion verschieden, er ist einmalig. Die Produktion besteht darin, dieses Geistige stofflich zu verankern. Die Produktion schafft eine Form (das Negativ), die dazu dient, eine Vervielfältigung auf stofflicher Grundlage zu ermöglichen. Diese Tätigkeit wird von den Kopieranstalten ausgeübt. Deshalb sind nur Kopien desselben Negativs, derselben Film-Form untereinander vertretbar.

Im zweiten Produktionsabschnitt, der Weiterverarbeitung, sind zwei Prozesse zu unterscheiden: der

[26]) Jahrbuch d. Film-Ind. 1933, S. 318.

Kopierprozeß, die Vervielfältigung und der Entwicklungsprozeß, dem Negative und Kopien unterworfen sind.

Vom Betriebe der Kopieranstalt gesehen handelt es sich bei der Entwicklung der Negative und Kopien um eine Massenfabrikation, weil die Negative und Kopien in diesem Prozeß Gegenstand einer Produktion werden. Die Aufgabe dieses Arbeitsganges besteht darin, unabhängig von dem Filminhalt den Filmstreifen zu bearbeiten. Und äußerlich bestehen zwischen an sich verschiedenen Filmen keine (in diesem Prozeß interessierenden) Unterschiede, sodaß im Verlaufe der Bearbeitung die einzelnen Filme gleichartige Behandlung erfahren; und im Verlauf der einzelnen Produktionsstufen handelt es sich, vom Betrieb aus gesehen, um gleichartige Produkte, die in kontinuierlicher Produktion, ohne Ansehen des einzelnen Films, gleichartig hergestellt (entwickelt) werden. Alle Filme laufen ununterbrochen durch sämtliche Stadien des Entwicklungsprozesses, durch Entwickler, Wässerung, Fixierbad und in die Trockenvorrichtungen, sodaß er in einem Arbeitsgang fertig gestellt ist. Es ist nicht notwendig, daß jeder Film für sich diesen Prozeß durchläuft. Sämtliche inhaltlich verschiedenen Filme können in Form eines einzigen Bandes den Entwicklungsprozeß durchlaufen. Deshalb, und weil der einzelne Film beim Entwickeln eine individuelle Bearbeitung nicht erfährt, die Zahl der Filme zur Entwicklung unbegrenzt sein kann, ist hierbei eine Massenproduktion gegeben. In diesem Stadium der Weiterverarbeitung kann auch bei der Kopie von Massenproduktion gesprochen werden, da sich die Kopie in diesem Abschnitt von dem Negativ in der Art der Bearbeitung nicht unterscheidet. Die Vervielfältigung des einmaligen Erzeugnisses „Negativ" macht, auch von der Kopieranstalt gesehen, die Kopien-Anfertigung nicht zur Massenproduktion, weil die Vervielfältigung nur einen quantitativ beschränkten Umfang annimmt; die Zahl der Kopien beträgt 50 bis 60. Eine Massenproduktion von Kopien ist auch nicht erforderlich, weil die

einzelne Kopie einen relativ hohen Umschlag hat[27]), pro Kopie sehr stark ausgenutzt werden kann. Aus diesem Grunde werden nur wenige Kopien hergestellt; es ist eine Serienfabrikation.

Die häufige Verwendung der einzelnen Kopie erfolgt durch das Kino, der Film wird hier zum gleichartig gebrauchten Gut, wozu er also nicht durch die Produktion (Filmaufnahme), nicht durch die Kopieranstalten, sondern erst durch die Zahl der in den Kinos nebeneinander laufenden Kopien und die Häufigkeit der Projektionen wird[28]).

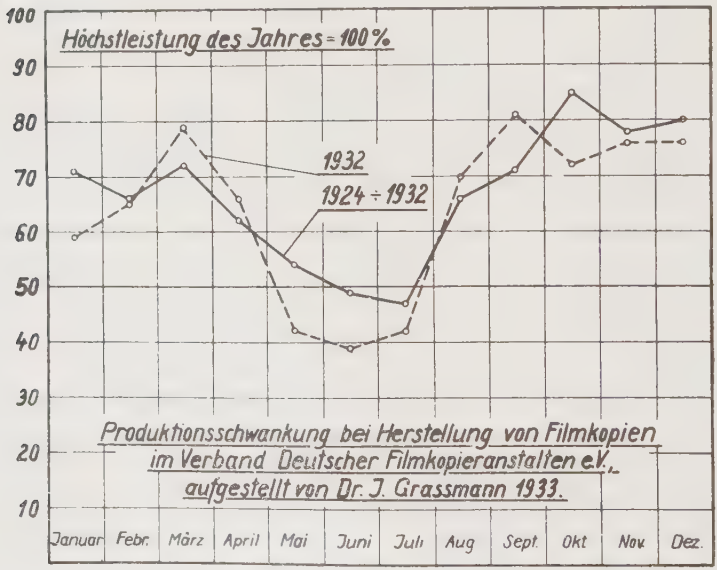
Stärker als in anderen Zweigen der Filmproduktion i. w. S. ist die Weiterverarbeitung auf mechanische Arbeit angewiesen. Die treibende Kraft zur Mechanisierung waren Konkurrenzgründe, die ihre Ursache in dem Zwang zur schnellen Lieferung hatten, wie sie besonders bei den Wochenschauen durchgeführt werden muß. Um die maschinelle Bearbeitung der individuell zu behandelnden Filme durchführen zu können, war eine weitgehende Arbeitsvorbereitung notwendig. Alle individuell zu behandelnden Stellen dieser Tätigkeit werden durch die Arbeitsvorbereitung so weit genormt, daß eine schnelle mechanische Arbeit möglich wird. Die Vorarbeiten nehmen weit mehr Zeit in Anspruch als die nachfolgende maschinelle Produktion. Im einzelnen ist die Qualität des Films für die Ausdehnung der vorbereitenden Arbeit entscheidend. So erfordert ein aus vielen kleinen Szenen zusammengesetzter Film eine viel längere Vorbereitung als ein einfacher Film mit nur wenigen langen Szenen[29]).

Eine Besonderheit der Filmkopieranstalten liegt in der starken Marktabhängigkeit, die eine unstetige Produktionsweise und eine hohe Überkapazität zur Folge hat. Die Überkapazität besteht in den nur kurz ausnutzbaren Anlagen des Betriebes und der ständigen Bereithaltung des Personals. Es sind zwei Ursachen für den Spitzenbedarf vorhanden. Beide Ursachen haben dauernden Charakter,

[27]) Der Umschlag ist hoch im Verhältnis zur Zahl der Kopien.
[28]) Vgl. Ausführungen unter „Kino".
[29]) Information Aktiengesellschaft für Filmfabrikation (Afifa).

sie beruhen nicht auf konjunkturellen Schwankungen, sondern liegen in der Eigenart der Kopieranstalten und ihrer Stellung im Rahmen der Filmwirtschaft begründet.

Eine Ursache der Ueberkapazität liegt in einer mittelbaren Saisonabhängigkeit. Obwohl nämlich die Kopieranstalten mit der eigentlichen Produktion eng verknüpft sind und erst die Voraussetzung für das endgültige Zustandekommen des Films bilden, verläuft ihre Tätigkeit nicht parallel dem Beschäftigungsgrad der Filmherstellung, die im Sommer am stärksten ist, sondern parallel den Schwankungen des Kinobesuchs.



Die Kurven stellen nicht die Ausnutzung der Kapazität, sondern die Schwankungen der Aufträge dar. Die Zusammenfassung mehrerer Unternehmungen ergab einen Kurvenausgleich, der damit zugleich das Wesentliche widerspiegelt.

Die Hauptbeschäftigung liegt in den Monaten Oktober bis Dezember, der Tiefpunkt liegt im Juni und Juli. Pa-

rallel auch der Aufwärtsbewegung des Kinobesuchs im März ist auch hier ein Aufsteigen und dann ein Absinken bis Juli festzustellen. Genau wie beim Konsum setzt auch hier nach dem sommerlichen Tiefstand im August die Aufwärtsbewegung ein. Es ist demnach eine Abhängigkeit von dem saisonmäßigen Einfluß auf den Kinobesuch beim Kopiergewerbe vorhanden.

Die Kopien werden nicht im Anschluß an die Herstellung des Negativs, sondern erst nach Vermietung an die Kinobesitzer, also unmittelbar vor dem Konsum in Auftrag gegeben. Denn die Kopien läßt der Verleiher vornehmen, im Gegensatz zur Bearbeitung des Negativs, die der Produzent veranlaßt. Zur Vermeidung von Kosten durch Zinsverlust und Lagerung werden die Aufträge zur Anfertigung der Kopien erst in dem Augenblick des Absatzes an die Kinos erteilt.

Wenn also der Kinobesuch mit dem Herbst wieder stärker einsetzt, bestellen alle Verleiher zu gleicher Zeit ihre Kopien, und es entsteht eine starke Beanspruchung der Kopierbetriebe, während in den Sommermonaten mit schwachem Kinobesuch die alten, bereits vorhandenen Filme gespielt werden und Neuaufführungen selten sind, demnach auch die Beschäftigung in dieser Zeit am geringsten ist. Während des Sommers sind nur die Negativ-Entwicklungen der laufenden Produktion vorzunehmen. Es wird dadurch auch in der schlechten Zeit eine gewisse Beschäftigung erreicht. Aber gerade die Kopiertätigkeit überwiegt bei weitem die Negativentwicklung. Diese macht nur etwa 15 % der Gesamtleistung aus[30]).

Aus dem Umstand, daß die Kopien erst mit der Vermietung angefertigt werden, folgt auch schon die zweite Ursache der Ueberkapazität, die sich innerhalb der saisonbedingten Schwankungen befindet. Nach der Vermietung an die Kinobesitzer werden die Filme oft bald zur Aufführung benötigt und müssen in kürzester Frist hergestelllt werden, um Verzögerungen in der Aufführung

[30]) Errechnet nach Jahrb. d. Film-Indust. 1933, S. 319.

zu vermeiden. Die Fertigstellung derartiger Aufträge ist nur auf Grund großer Anlagen und eines gut geschulten ständig vorhandenen Personals und die intensive Ausnutzung der Anlagen in mehreren (oft vier) Schichten zu erreichen. Gründe der Konkurrenz sind es, die zur Bereitschaft auf solch kurze Lieferungsfristen von oft kaum 48 Stunden drängen. Deshalb müssen die Betriebe um sich die Aufträge nicht entgehen zu lassen, auf solche Spitzen eingerichtet sein.

Die besondere Situation des Kopierbetriebes ermöglicht nicht, eine Verringerung der Spitzenleistungen herbeizuführen. Nie ist es möglich, sich für spätere Nachbestellungen Kopien auf Lager zu legen, da die Kopieranstalt über die Negative nicht verfügungsberechtigt ist und nur die in Auftrag gegebene Zahl von Kopien herstellen darf, ganz abgesehen von dem Risiko, dem er sich sonst aussetzen würde. Besonders die kleineren Verleiher bestellen die Kopien nicht auf einmal, da für sie das Risiko eines Mißerfolges untragbar ist. Sie fordern erst bei Erfolg eines Filmes jeweils neue Kopien nach und verteuern somit die Herstellung, denn die Einstellung der Kopiermaschinen auf das Negativ muß neben anderen zusätzlichen Kosten jedesmal von neuem erfolgen. Schwerwiegender ist aber, daß in solchen Fällen eine Verteilung der Aufträge auf die unbeschäftigten Zeiten nicht durchführbar ist. Bei der Kopieranstalt eines Konzerns ergibt sich ein günstigeres Bild. Es ist hier eine bessere Verteilung der Produktion möglich, da die Absichten des eigentlichen Herstellungsbetriebes in Bezug auf Umfang und Zeit der Produktion bekannt sind, was bei den selbständigen Kopieranstalten nicht der Fall ist.

Eine Besonderheit der Kopieranstalten liegt in der Abhängigkeit von der Zollgesetzgebung. Weit stärker als etwa die Produktion und der Verleih oder das Kino, bei denen der Besuch letzten Endes den Ausschlag gibt und eine Zollgesetzgebung unnötig machen kann. Die Kopieranstalten leiden aber bei freier Einfuhr von Kopien, da in diesem Falle keine Negative, sondern Kopien eingeführt

werden und ihnen die Aufträge verloren gehen. So konnten 1929 nur etwa zu 50 % [31]) beschäftigt werden, da die Einfuhr von Kopien gering belastet war, die Ausfuhr von Kopien durch die hohen Einfuhrzölle der anderen Staaten unmöglich wurde.

Während die Kopieranstalten der ganzen Art und dem Ziele ihrer Tätigkeit nach eine überwiegend mechanische Produktion ausüben, deren Folgen sich in den Kapazitätsverhältnissen bemerkbar machen und sie eine relativ einheitliche Arbeit leisten, ist die Filmproduktion viel unbeständiger und jeweils auf die besonderen Verhältnisse jedes einzelnen Films ausgerichtet, denen sie sich anpaßt. So besteht ein wesentlicher Unterschied der Filmproduktion (im Gegensatz zum Theater) darin, daß sie nicht im Ablauf der notwendigen Reihenfolge eines fertigen Films vor sich geht, sondern unter dem Gesichtspunkt der Kostenersparnis eine Kontinuität anstrebt, die an sich nicht gegeben ist. Sie wird erreicht, indem nach vorheriger Planung, die im Drehbuch erfolgt, alle Szenen zusammengefaßt und in zeitlicher Folge aufgenommen werden, die den Ort der Handlung gemeinsam haben. Sie brauchen dabei nicht in einem folgerichtigen Verhältnis zueinander zu stehen. Die Ursache derartiger Aufnahmen liegt in der Kostenersparnis, die sich aus dem einmaligen Aufbau der Kulissen, die oft sehr kostspielig sind, und der ganzen Einstellung auf diesen Ort (z. B. Beleuchtung) und seiner kontinuierlichen Ausnutzung ergibt. Wichtig ist vor allem die Zeitersparnis. Die Folgen liegen in dem zerrissenen vorläufigen Produkt, das erst (im 2. Gebiet des ersten Abschnittes) durch technische Bearbeitung die einzelnen Bildfolgen in das beabsichtigte Verhältnis bringt. Trotz dieser zusätzlichen Kosten ergibt sich eine wesentliche Ersparnis, da eine solche Bearbeitung durch den Cutter zwar in jedem Falle (wenn auch sonst nicht so ausgedehnt) erfolgen müßte. Aber auch im großen unterliegt die Filmaufnahme einer bis ins einzelne gehenden Planung, die zum Zweck einer kurzen Produktionszeit durchgeführt wird.

[31]) Tätigkeitsbericht der Spitzenorganisation 1928/29 S. 83.

Eine weitere Besonderheit der Filmproduktion liegt in der relativen Unabhängigkeit von einer Produktionsstätte. Die Produktion kann im Raume (Atelier) und im Freien vorgenommen werden. Es sind vielfach Filme, die auf keinen großen Absatz rechnen konnten und deshalb billig hergestellt werden mußten, fast ganz unter Verzicht auf das Atelier aufgenommen worden[32]). Die Unabhängigkeit der Produzenten vom Atelier liegt in der Selbständigkeit der Ateliers.

Die beiden nicht primär hervortretenden, der Filmproduktion i. e. S. dienenden Sparten sind die Kopieranstalt und das Atelier. Während die Kopieranstalt neben der Produktion zur Fertigstellung des Films in selbständiger und aktiver Weise beiträgt, ist die Stellung des Ateliers wesentlich anders. Es spielt eine mehr passive Rolle. Seine Aufgabe besteht in der Lieferung der zur Herstellung eines Films notwendigen Produktionsmittel, es vermietet die Räume, die Aufnahmegeräte, Lampenfundus und Baumaterial[33]) und überläßt dem Produzenten alles weitere. Hier ist in besonderen Gesellschaften das zur Produktion notwendige Anlagekapital zusammengefaßt. Dabei sind ähnliche Gründe maßgebend, die beim Entstehen der Kopieranstalten als besondere Betriebe mitwirkten. Heute sind viele Ateliers den Filmproduktionsgesellschaften angegliedert. Da aber das Anlagekapital regelmäßig zu hoch ist, als daß es von den Produzenten allein ausgenutzt werden könnte, vermieten diese Firmen ihre Ateliers an fremde Hersteller. Die vielen kleinen, ganz selbständigen Ateliers sind zusammengebrochen, da sie, besonders seit dem Tonfilm den Erfordernissen nicht mehr genügten. Die Produktion ist allgemein so zurückgegangen, daß die Ausnutzung der Ateliers der eigenen Produzenten nicht groß genug ist und eine Vermietung an fremde Hersteller notwendig wurde.

[32]) Vgl. Berliner Tageblatt „Los vom Atelier" Nr. 59, 4. II. 34.
[33]) Boehmer-Reitz, S. 182.

Die Standortfrage des Ateliers war in den Zeiten des stummen Films nach Gesichtspunkten orientiert, die zum Teil den Anforderungen des Tonfilms nicht mehr entsprachen, zum Teil nunmehr überflüssig wurden. Damals war ein Hauptaugenmerk auf die Ausnützung des natürlichen Lichts gelegt, und man baute die Ateliers vorwiegend aus Glas in freiem Gelände. Kleinere Ateliers konnten sich in den obersten Stockwerken der Häuser befinden, die großen dagegen mußten in den Vororten gebaut werden, da die Lichtverhältnisse innerhalb der Stadt ungünstig waren. Obwohl schon vor dem Aufkommen des Tonfilms die Tendenz bestand, sich vom natürlichen Licht unabhängig zu machen, gab es noch keine starke treibende Kraft zu grundlegenden baulichen Aenderungen. Erst mit dem Tonfilm fielen die spezifisch dem Stummfilm angepaßten Bedingungen weg und neue entstanden. Allerdings ist das für den Standort der Ateliers praktisch ohne Bedeutung geblieben, weil die vorhandenen Ateliers nur zusätzliche Bauten erhielten und eine Verlegung in das Stadtinnere aus diesem Grunde und wegen der höheren Bodenpreise unrentabel gewesen wäre.

Aber es wurden doch Umbauten erforderlich, die gegen äußere Geräusche schützten. Es mußten daher, soweit sie nicht schon bestanden, feste, fensterlose Steinbauten errichtet werden, in denen zur Belichtung ausschließlich künstliches Licht Benutzung fand. Beim Aufbau der Ateliers war früher auf Geräuschlosigkeit der Umgebung kein Wert gelegt worden. Es ergab sich daher bei der anfänglichen Tonfilmproduktion in den alten Ateliers oft die Schwierigkeit, der Störungen, die von außen hereindrangen, Herr zu werden. Ateliers, die bei Berlin in der Nähe der Stadtbahn lagen, waren gezwungen, die Aufnahmen in den Pausen zwischen zwei verkehrenden Zügen zu machen. Auch das Propellergeräusch von Flugzeugen mußte beachtet werden, um tonreine Aufnahmen zu gewährleisten[34]). Dieser Umstand verteuerte neben den schlechten Arbeitsbedingungen sehr erheblich die Pro-

[34]) Information der Aafa-Film A. G.

duktion, an ein ununterbrochenes Arbeiten war nicht zu denken. Ein starker Anlaß zum Umbau war gegeben, da die Ateliers in ihrem alten Zustande nur mangelhaft ausgenutzt wurden. Das änderte sich aber, als sie nach dem Umbau dem veränderten Bedarf entsprachen. Ein dringendes Erfordernis wurde für die neuen fensterlosen Ateliers die Schaffung von Entlüftungs- und Sprenganlagen, die die Luft und die hohen Temperaturen verbessern sollten[35]). Zu den einmaligen Kosten des Umbaus kamen noch die ständigen für die künstliche Beleuchtung hinzu, die jetzt im Atelier immer nötig ist.

Im folgenden sind die neun großen maßgeblichen Ateliers aufgeführt, von denen sich acht in Berlin befinden.

	Flächenraum	Stromverbr.
1. Deutsches Lichtspiel Synd.	11 000 qm	309 641 KW
2. Europ. Film-Allianz	2 520 „	258 182 „
3. Emelka-Ateliers (München)	1 980 „	36 678 „
4. Froelich-Tonfilm-Studio	1 100 „	100 000 „
5. Grunewald-Film-Atelier	1 290 „	158 000 „
6. Jofa Tonfilm-Atelier	4 530 „	300 000 „
7. Terra-Produktion	1 000 „	100 000 „
8. Tobis-Melofilm	250 „	
9. Ufa-Ateliers: a) Neubabelsberg	8 320 „	1800 000 „
b) Tempelhof	2 565 „	

b) Die Tonfilmproduktion insbesondere. Die Wandlungen durch den Tonfilm in Bezug auf die Kosten- und Absatzverhältnisse.

Lange Zeit konnte sich der stumme Film entwickeln und seine spezifische Eigenart künstlerisch pflegen. Der Tonfilm brachte einen Abschluß in diese Entwicklung, für ihn mußten erst wieder seine eigenen Gesetze gefunden werden. Die entsprechenden Schichten eines Publikums mit künstlerischen Bedürfnissen drohten dem Film verloren zu gehen. Da man sich, neben anderen Gesichtspunkten auch dieser Gefahr bewußt war, kam die Filmwirtschaft der technischen Erfindung des Tonfilms nicht

[35]) R. Lipschütz, S. 17.

entgegen. Es hieß, von den sicheren Absatzverhältnissen des stummen Films sich auf den Experimentierboden eines Neuen begeben. Dieser Gesichtspunkt war einer der Gründe, die den Uebergang zum Tonfilm verlangsamten. Man hätte nie die sicheren Verhältnisse eines vorhandenen und seit Jahren bekannten Bedarfs verlassen, wenn nicht der Zwang zur Umstellung der Anlaß gewesen wäre. Die Befürchtungen waren im allgemeinen unbegründet. Der Tonfilm erwies sich, soweit die Ursachen zu erkennen sind, als dem latenten Bedarf nach darstellender Kunst entsprechender als der stumme Film, da er die Darbietungen wegen des Tons noch bequemer machte und das mehr oder minder anstrengende Lesen der Titel wegfiel. Doch waren in der ersten Zeit die Kosten noch nicht kalkulierbar und und die Zahl der Tonfilmkinos war in Deutschland für einen rentierenden Absatz zu gering [36]). Daneben war der Markt durch die Sprachgrenzen des Tonfilms kleiner geworden.

Nach der endgültigen Einführung des Tonfilms wurden die Kosten zum Hauptproblem der Filmproduktion. Die Kosten der reinen, selbständigen Filmproduktionsunternehmungen, denen Ateliers und andere Betriebe nicht angegliedert sind, lassen sich in zwei Gruppen scheiden, deren Verhältnis zueinander charakteristisch für diese Sparte der Filmwirtschaft ist. Die Produktionsgesellschaften besitzen kein nennenswertes Anlagekapital, mithin auch nur geringe fixe Kosten. Es gehören dazu die ständigen Verwaltungsräume, die Löhne der Angestellten und die meist vorhandenen Bildaufnahmegeräte. Die Ateliers und alle zur Produktion notwendigen Geräte werden von den Atelierfirmen gemietet. Dagegen nehmen die variablen Kosten den überwiegenden Teil ein. Es läßt sich sogar sagen, daß die Kosten der Filmproduktion nur in variablen Kosten bestehen. Die Unabhängigkeit dieser Filmsparte von dem Vorhandensein eines größeren Anlagekapitals ist der Grund für eine unstetige Produktion. Es be-

[36]) Tätigkeitsbericht der Spitzenorganisation über das 1. Vierteljahr 1930. 3. IV. 30.

steht hier kein Zwang zur Kontinuität, der in den Kosten liegt. Zuweilen entstehen kleine Unternehmungen, deren Gründung nur zum Zwecke der Herstellung eines einzigen Filmes erfolgte. Nach Erledigung dieser Aufgabe hörte ihre Existenz auf.

Die variablen Kosten scheiden sich in solche, von denen die Produktionsdauer eines Films abhängt und in Kosten, die ohne Einfluß auf die Länge der Produktionszeit sind. Die ersten haben eine gewisse Aehnlichkeit mit den fixen Kosten, ohne ihnen allerdings zu gleichen. Sie sind schon bei der Produktion von stummen Filmen vorhanden gewesen, sie haben aber wegen der hinzugekommenen Kosten des Tonfilms eine sehr erhebliche Vergrößerung erfahren. Es gehören zu ihnen die Ateliermieten, die Gagen und Löhne. Die Gagen gehören dazu, sofern sie nicht pauschal für den Film, sondern etwa wochenweise gezahlt werden[37]). Stargagen, die sich auf eine bestimmte Anzahl Filme im Jahr beziehen, sind als Zeitlohn anzusehen, sind Gehälter und gehören in gewissem Sinne auch zu den variablen Kosten der ersten Art. Denn sie müssen auch dann gezahlt werden, wenn die Zahl der vorgesehenen Filme nicht erreicht wird, führen also auch zu einer stärkeren Produktionsintensität. Sonst gehören sie zu den fixen Kosten der Produktionsunternehmung, obwohl sie starke Einwirkungen auf die Produktionsdauer hervorrufen können. Sie bilden einen Uebergang zwischen den fixen Kosten der Unternehmung und den Kosten, die für die Produktionsdauer von Bedeutung sind. Im allgemeinen werden die Schauspieler von Film zu Film verpflichtet. Jahresverträge werden nur abgeschlossen, wenn die Tätigkeit des Schauspielers lediglich einer Firma gewidmet ist[38]).

[37]) Nach einer Meldung der L. B. B. Nr. 59, 10. III. 34 wird die amerikanische Produktionsfirma Fox ihre nicht fest angestellten Schauspieler nicht mehr wochenweise, sondern pro Film pauschal bezahlen. Damit tritt eine Umwandlung variabler Kosten erster Art zur zweiten Art ein, die Firma macht sich somit unabhängig von einem Zwang zur schnelleren Produktion.

[38]) Boehmer-Reitz, S. 23.

Die bisher behandelten Kosten entstehen für jeden Aufnahmetag, gleichgültig, ob viel oder nur sehr wenig aufgenommen wird. Hinzu kamen als stark belastender Faktor die Lizenzen für Tonfilme, die pro Tag erhoben werden und 1930 2800 Mark betrugen. Jede angefangene Ueberstunde wurde mit 500 Mark berechnet. Hinzu kamen noch die höheren Ateliermieten. Als Folge ergab sich, daß die Produzenten bestrebt waren, die Aufnahmedauer möglichst stark herabzusetzen. Aber als Nachteil stellte sich heraus, daß die in gedrängter Zeit aufgenommenen Filme qualitative Mängel aufwiesen und den Anforderungen nicht entsprachen, vor allem aber von der Konkurrenz übertroffen wurden. Man entschloß sich daher, trotz der höheren Kosten die Aufnahmedauer wieder heraufzusetzen, verfeinerte jedoch die Planung der einzelnen Drehtage zur Vermeidung eines Leerlaufs.

Zur zweiten Art der variablen Kosten gehören solche, die nur bei tatsächlicher Inanspruchnahme entstehen, wie Gagen für Komparsen und Musiker, die nur ins Atelier gerufen werden, wenn sie Verwendung finden. Es gehören dazu die Kosten für elektrischen Strom, die nur bei Benutzung der Bogenlampen entstehen, das Negativ-Material, die Leihgebühren für Requisiten; ferner Schauspielergagen, die für den ganzen Film gezahlt werden, Manuskript und Komposition. Eine Verlängerung der Aufnahmedauer führt bei diesen Faktoren nicht zu einer Erhöhung der Kosten für den Film.

Die hier vorgenommene Scheidung läßt sich in der Praxis nicht in allen Fällen streng durchführen, denn die zuletzt genannten Kostenteile tragen mitunter auch Gründe, die zu einer kürzeren Produktionszeit drängen, in sich. Das kommt bei ungenügender Planung oder unvorhergesehenen Ereignissen vor, wenn Statisten überhaupt nicht oder nur in ungenügender Weise verwendet werden, obwohl ihre Entlohnung für den ganzen Tag geschieht.

Eine Aufgliederung der Kosten in ihre einzelnen Bestandteile soll den Anteil der einzelnen Produktionsfaktoren zeigen.

Aus der Gegenüberstellung[39]) der Produktionskosten für stumme und für Tonfilme ergibt sich in einigen Punkten eine Verteurung der Produktion, die nach Angeben des Instituts für Konjunkturforschung[40]) 30 bis 50 % beträgt. Jason gibt die Mehrkosten sogar mit 57 % an. Aus der Gegenüberstellung der Zahl der langen deutschen Spielfilme und der Gesamtsumme ihrer Kosten läßt sich die Verteuerung durch den Tonfilm ersehen. 1928 betrugen die Kosten für 224 Filme 39 200 000 Mark[41]). Im Jahre 1932 kosteten 130 Spielfilme 39 Millionen Mark. Obwohl also die Kosten insgesamt die gleichen blieben, sank die Zahl der Filme um etwa 58 %. Gegenüber 1929 sank die Zahl der Filme um 29 %, die Kosten waren um etwa 22 % höher[42]).

Kostengliederung:	Stummer Film:	Tonfilm:[43])	(Mehrk.)
	%	%	%
I. Teil.			
1. Manuskript	4	4	—
2. Mus. Komp.	—	4	+ 4
3. Produktionsleitung	13	13	—
4. Regie	8	8	—
5. Kameramann	5	5	—
6. Tonmeister u. Tonschnitt	—	5	+ 5
7. Architekt	4	4	—
8. Hauptrollen	13	13	—
9. Komparsen	5	5	—
	52	64	+ 9
II. Teil.			
10. Garderobe	5	5	—
11. Ateliermiete	30	42	+ 12
12. Negativ. Musterkopie	11	15	+ 4
13. Tonlizenzen	—	32	+ 32
14. Nebenausgaben	2	2	—
	48	96	+ 48
Zusammen:	100	157	+ 57

[39]) Jason Handbuch III. S. 22.
[40]) Wochenbericht d. Inst. f. Konj.-Forschg. Nr. 31, vom 2. XI. 32.
[41]) Jason, Handbuch 1930.
[42]) Errechnet nach Jason wie oben und Kinematogr. 73, 13. IV. 33.
[43]) Jason, Bd. III, S. 22.

Nach dieser Tabelle sind die Kosten vor allem wegen der Tonlizenzen, die 32 % ausmachen, gestiegen. Die höheren Mieten des Ateliers steigerten die Kosten um 12 %, die Arbeitsleistung des Tonschneiders und Tonmeisters erhöhte die Kosten um 5 %; durch die musikalische Komposition ist mit 4 % und den Posten Negativ und Musterkopie ebenfalls mit 4 % eine Verteuerung eingetreten. Eine beträchtliche Höhe nehmen die Mieten für Ateliers in Anspruch; ein Grund dafür liegt darin, daß eine kontinuierliche Vermietung nicht zu erreichen ist und die Bauten zu anderen als filmischen Zwecken nicht verwendet werden können. Besonders wurde durch den Umbau der Ateliers, der für die Besonderheiten des Tonfilms nötig wurde, sehr viel neues Kapital investiert[44]). Die Kosten des Ateliers werden pro Tag errechnet, dabei werden aber Unterschiede in der Höhe der Miete gemacht und zwischen Aufbau-, sowie Aufräumungstagen, die niedriger sind und den eigentlichen Aufnahmetagen geschieden[45]). Jason[46]) ist der Meinung, daß die Herstellungskosten für einen Tonfilm in kurzer Zeit auf die Höhe der Kosten für Stummfilme zurücksinken werden. Es sind jedoch Kosten vorhanden, die von Dauer sind, auf die das nicht zutrifft.

Die zusätzlichen Kosten dauernden Charakters sind die Komposition, Tonmeister und Tonschnitt und Negativ- und Musterkopie. Die erhöhten Kosten der Ateliermiete dürften auch hierher zu rechnen sein, da das in den Umbauten investierte Kapital erst in längerer Zeit amortisiert werden kann. Außerdem geht aus den unter „Atelier" angestellten Erwägungen hervor, daß bei steigender Produktion die bisherigen Ateliers nicht ganz ausreichen würden und Neubauten erforderlich wären.

Zu den vorübergehenden Kosten gehören dem Anschein nach die Lizenzkosten; sie haben nur für begrenzte Zeit Bedeutung, wenn die Patente nach einer Reihe von Jahren ablaufen, sofern nicht neue Patente hinzukom-

44) Boehmer-Reitz, S. 170.
45) Ders. S. 183.
46) Jason I, S. 43.

men. Die Lizenzkosten betreffen die Herstellung von Tonfilmen und den Absatz an das Ausland [47]). Zu den Produktionskosten gehören auch die Kopien und die pro Kopie-Meter erhobenen Tonlizenzen. Die Kopien werden jedoch überwiegend von den Verleihern in Auftrag gegeben, sodaß diese Kosten von ihnen zu tragen sind. Eine Ermäßigung oder ein Wegfall der Tonlizenzen würde sehr ins Gewicht fallen, denn sie nehmen mit 32 % einen sehr großen Teil für sich in Anspruch.

Demnach ist anzunehmen, daß die Kosten der Produktion auf einer höheren Basis bleiben. Eine Verringerung der Kosten trat nur insofern ein, als die Herstellung von Platten für Nadelton-Wiedergabe-Geräte durch ein Verfahren von Messter vereinfacht wurde und die Herstellung von Platten zugunsten des Lichttonfilms eingestellt wurde.

Die Kosten des Rohfilms (Negativ-Material) sind so hoch, weil etwa das zehnfache der endgültigen Länge des fertigen Films an Negativ-Material verbraucht wird. Dieser Posten fällt vor allem auch deswegen ins Gewicht, weil auch das nicht verwendete Material entwickelt wird. Viele Szenen werden mehrfach aufgenommen, es entstehen Abfälle, Reste von Filmrollen, die nicht mehr lang genug sind, um eine Szene aufzunehmen. Durchschnittlich werden 39 000 bis 40 000 Meter Rohfilm für einen Film benötigt, also mehr als das zehnfache der am Ende verwerteten Menge, denn ein normaler Spielfilm beträgt 2 000 bis 3 000 Meter. Die Erhöhung der Kosten für den Rohfilm ist auch in dem Mehrverbrauch zu suchen, der durch die gesonderte Aufnahme des Tons neben der Bildaufnahme entstand [48]).

Die Kosten der Tonfilmproduktion erhöhten sich pro Film um etwa 100 000 Mark. Während die Herstellung eines stummen Films 175 000 Mark im Durchschnitt be-

[47]) Boehmer-Reitz. S. 170.

[48]) Die Preise für die Entwicklung erhöhten sich durch den Zuschlag für das Ton-Negativ, der pro Meter 0,23 M. zu den 0,10 M. für Stummfilm beträgt. Das Kopieren ist etwa 13 Pfennig pro Meter teurer geworden. (Jahrbuch d. F. I. 1933, S. 320).

trug, machen sie beim Tonfilm etwa 275 000 Mark durchschnittlich aus[49]).

Aus der Verteuerung der Filmproduktion infolge der neu hinzutretenden Kosten ergab sich ein hervorstechender Unterschied zur Herstellung von stummen Filmen. Bei einer Gliederung der Kosten in solche, die der Arbeit zuzurechnen sind und Kapitalkosten (1 9 bzw. 10 14 der Tabelle) ist zu erkennen, daß die Kosten für Arbeit und Kapital gestiegen sind. Der Anteil der Kapitalkosten erhöhte sich aber bedeutend stärker, er verdoppelte sich (von 48 % auf 96 %). Aus dieser Verschiebung folgt, daß die früher arbeitsintensive Filmherstellung durch die Veränderungen des Tonfilms kapitalintensiv geworden ist[50]). Obwohl aber der Kostenanteil der Produktionsmittel gestiegen ist, bedeutet das doch nicht eine Vergrößerung des Anlagekapitals beim Filmproduzenten, ja nicht einmal bei der Atelier-Unternehmung in erheblichem Maße. Denn das zusätzlich notwendige Kapital wird arbeitsteilig von den Herstellern der Tonaufnahmegeräte bzw. den Atelier-Unternehmungen gestellt an die es von den Tonlieferanten nur mietweise übertragen wurde. Bei der Tonfilmproduktion traten auch einige Kostenersparnisse gegenüber dem stummen Film ein, die sich zahlenmäßig nicht erfassen lassen und auch nicht so stark ins Gewicht fallen. Es erübrigten sich Bauten in größerem Ausmaße, denn im Mittelpunkt des Films steht jetzt das Akustische und erübrigt Besonderheiten der Bildaufnahme. Auch die Zahl der Kamera-Einstellungen wurde geringer. Beim stummen Film war es zur Ueberwindung einer Monotonie nötig, durch zahlreiche Bildeinstellungen Abwechslung zu schaffen, was sich beim Tonfilm in solcher Zahl erübrigt. Dadurch wird eine Zeitersparnis erzielt.

Während auf der einen Seite die Produktionskosten des Tonfilms in starkem Maße gestiegen waren, verengte sich andererseits der Absatzmarkt infolge der durch das Verstehen der Sprache gezogenen Grenzen. Ferner fand

[49]) Jason III, S. 20.
[50]) Jason III, S. 22 f.

eine Erschwerung der Ausfuhr dadurch statt, daß Ausfuhrlizenzen abgeführt werden mußten. Die Filmproduktion ist auf den Export angewiesen, der beinahe die Hälfte aller überhaupt erzielten Einnahmen erreicht[51]).

Die Einnahmen aus der Filmverwertung im Ausland betrugen[52]):

1928	15	Mill. Mark
1929	10	Mill. Mark
1930	15	Mill. Mark
1931	18	Mill. Mark

Der Film muß, wenn er nicht an das Ausland abgesetzt werden kann, sich im Inlande amortisieren. Und zwar müssen in diesem Fall die Netto-Einnahmen des Verleihers das Doppelte[53]) der Produktionskosten betragen, da der Produzent gewöhnlich 50 % des Verleih-Gewinnes erhält. Deshalb konnte die Produktion auf keinen Fall auf den Auslandsabsatz verzichten. Es mußten Mittel und Wege gefunden werden, die den Markt erweiterten und den Tonfilm der Internationalität des stummen Films wieder näherten. Diese Versuche sind von den meisten Filmproduktionsländern unternommen worden. Eine Erweiterung des Absatzgebietes ist Deutschland trotz der Sprachgrenzen gelungen[54]). Das ist zum großen Teil mit Hilfe der individuellen Anpassung der verschiedenen Verfahren gelungen.

Der erste Versuch, das Absatzgebiet zu vergrößern, war die fremdsprachliche Version, die der Produzent vornahm. Unter Version ist die Aufnahme eines Films in anderen Sprachen neben der Herstellung des Inlandfilmes zu verstehen. Zur Kostenverbilligung wird die Herstellung im gleichen Produktionsabschnitt vorgenommen. Es wird nicht jeder Film anderer Sprachfassung für sich allein gedreht, sondern jede Szene wird zunächst in deutscher und sodann nach Auswechslung der Schauspieler in fremdsprachlicher Fassung aufgenommen. Dieses Ver-

51) Victor Fasolt in L. B. B. Nr. 132, 6. VI. 33.
52) Jahrbuch der Filmindustrie 1933, S. 338.
53) Boehmer-Reitz, S. 28.
54) Jason III, S. 24.

fahren bedeutet gegenüber dem stummen Film, der durch Einkopieren der übersetzten Texte jedem Markt zugänglich gemacht werden konnte, eine sehr große Verteurung, obwohl man damit keine volle Internationalität, sondern bei einer Version nur den Markt zweier Sprachen erreicht. Fast 100 Millionen Menschen auf der Welt sprechen deutsch, 82 Millionen allein in Europa. (Oesterreich, Schweiz, Ungarn, Tschechoslovakei, Rumänien, Polen, Elsaß)[55]. Diese große Verbreitung der deutschen Sprache ist der Grund dafür, daß die Absatzschwierigkeiten weniger groß gewesen sind als in anderen Ländern, und der Absatz in Originalfassungen war daher oft möglich. Es gibt in Deutschland, Oesterreich, der Tschechoslovakei 6293 Kinos in deutscher Sprache. In diesen Kinos ist der Bedarf nach deutschsprachigen Filmen vorhanden, und deshalb sind hier die Verhältnisse für den deutschen Film relativ günstig. Es erfolgt deshalb auch eine intensivere Ausnutzung des deutschen Sprachgebiets als zur Zeit des stummen Films[56], da in diesen Kinos der deutsche Film bevorzugt wird, während er früher neben dem Film anderer Länder stand; der Unterschied ist jetzt deutlicher zutage getreten. Weil die Version als das selbstverständlichste und natürlichste Mittel, dem Tonfilm über den nationalen Markt hinaus Absatz zu verschaffen, sich sehr teuer stellte, wurden andere Wege eingeschlagen. Heute werden Versionen seltener hergestellt als früher und nur dann, wenn der Produzent ein besonderes Interesse an dem betreffenden Markt hat. Z. B. stellt die Ufa[57] fast nur französische Versionen her, weil auf dem aussichtsreichen französischen Markt[58] die Konkurrenz, vor allem die amerikanische, nur durch Qualitätsproduktion, durch Originalfassungen in französischer Sprache, zu schlagen ist.

---

55) Jason III, S. 24.

56) Kinematograph Nr. 92 vom 19. IV. 30.

57) Information des Ufa-Leih.

58) Der Absatz nach Frankreich betrug 1932 3,6 Millionen Mark und steht an 1. Stelle, nach England betrug die Ausfuhr nur 0,7 Millionen Mark.

Gesamtfilmverleih in Frankreich[59]):

Ursprungsland	1930	1931	1932
U. S. A.	237	220	208
Deutschland	111	60	99
Frankreich	94	139	140

Die Zahl der amerikanischen Filme nimmt, obwohl sie noch immer hoch ist, ständig ab. Beachtenswert ist auch, daß die französische Produktion so stark anwuchs, ein Zeichen für die veränderte Situation, die der Tonfilm schuf. Der deutsche Film konnte sich nur behaupten, indem er sich den Verhältnissen anpaßte und Versionen brachte. 1931 waren fast 50 % der in Frankreich eingeführten deutschen Filme Versionen, der amerikanische Anteil an Versionen seines gesamten Angebots betrug nur etwa 18 %[60]).

In Deutschland wurden 1931 144 lange Spielfilme hergestellt. Von 38 Filmen wurden 50 Versionen angefertigt[61]). Davon erhielten.

3	Filme	1 Englische Version
24	„	1 französische Version
9	„	1 französische und 1 englische Version.
1	„	1 französische und 1 spanische Version
1	„	1 französische und 1 englische u. 1 italien. Version.

Davon waren 35 Versionen in französischer Sprache. Sie nahmen somit 70 % aller fremdsprachigen Fassungen ein. Dieses Verhältnis wird sich zugunsten der französischen Fassungen noch mehr verschoben haben. Die englischen Versionen nahmen mit 13 Filmen nur 26 % ein. Nicht ganz übereinstimmend mit diesen Zahlen, aber doch den großen französischen Anteil an den Versionen zeigend, sind die Angaben von Jason[62]). Nach ihm ging die Entwicklung folgendermaßen:

[59]) J. Rutenberg im Filmkurier Nr. 175 vom 28. VII. 33.

[60]) Errechnet nach Angaben von J. Rutenberg. Film-Kurier Nr. 175 vom 28. VII. 33.

[61]) Boehmer-Reitz S. 10.

[62]) Jason III, S. 25.

1929	6 Versionen,	davon	3	französische,	also 50 %
1930	27 Versionen,	davon	17	französische,	also 63 %
1931	52 Versionen,	davon	25	französische,	also 48 %

Die amerikanische Konkurrenz bringt in den letzten Jahren vorwiegend nachsynchronisierte Filme auf den Markt, die vom Publikum aber nicht in dem Maße begehrt werden wie die französischen Originalfassungen der deutschen und der französischen Produktion. Ein Fall beweist, daß Versionen verlangt werden: Bei der Aufführung eines amerikanischen Films, in dem ein französischer Schauspieler die Hauptrolle spielte, und englisch sprach, verlangten die Zuschauer unter stürmischem Protest, daß in Zukunft dieser französische Schauspieler in Frankreich nur in französischer Fassung gezeigt werden sollte. Die amerikanische Produktionsfirma gab diesem Verlangen nach und will die Filme jenes Schauspielers auch in französischer Version drehen[63]). Neuerdings sind amerikanische Firmen dazu übergegangen, in Frankreich zu produzieren, um den französischen und den europäischen Markt überhaupt individueller beliefern zu können.

Es ist gegenüber dem Stummfilm auch bei vorhandenen Absatzmöglichkeiten für die Version ein Nachteil vorhanden, der darin besteht, daß eine Rentabilitätsberechnung für sie kaum durchzuführen ist[64]).

Die Kosten der Version lassen sich nämlich nicht gegenau feststellen, weil sie aus Gründen einer rationellen Produktion immer gemeinsam mit dem Originalfilm hergestellt werden. Die Kosten lassen sich nur aus der Differenz der vermutlichen Kosten des Originalfilms (Vorkalkulation auf Grund der Erfahrung), wenn er allein aufgenommen würde, und den tatsächlichen gemeinsamen Kosten des Originalfilms und der Version errechnen. Es stehen also niemals die Kosten fest, sadaß bei bestimmten Einnahmen nie die Deckung des Aufwandes nachgewiesen werden kann und infolgedessen auch bei genügendem Ab-

63) L. B. B. Nr. 131 vom 6. VI. 33.
64) Information Ufa-Revisionsabteilung.

satz die Rentabilität der Versionen sich nicht bestätigen läßt. Es besteht also die Gefahr, daß die fremdsprachigen Fassungen eine Deckung ihres Aufwandes nur durch die Einnahmen aus dem Originalfilm erfahren.

Auf Grund allgemeiner Berechnungen läßt sich feststellen: Es sind im Jahre 1931 von 38 Filmen 50 Filme in fremden Fassungen hergestellt worden, die insgesamt etwa 10 Millionen Mark[65]) kosteten, sodaß auf eine Version rund 200 000 Mark entfallen. Da die Großfilme etwa 700 000 Mark kosteten, erscheint die Version im Verhältnis hierzu billig. Gegenüber dem stummen Film sind sie jedoch zusätzlich. Dieser konnte mit einem minimalen Aufwand einen größeren Markt versorgen. Die 10 Millionen Mark für die fremden Fassungen sind etwa 25 % der gesamten Produktionskosten für die Hauptfilme.

Der Zweck von Versionen ist, anderssprachigen Märkten die Möglichkeit des Tonfilm-Konsums zu geben. Die hohen Kosten einer solchen Produktion drängten dazu, denselben Erfolg mit geringerem Aufwand zu erzielen. Eine Möglichkeit hierzu bot sich in dem Verfahren der Nachsynchronisation. Unter Beibehaltung des Originalfilms wurde lediglich der akustische Teil neu angefertigt, d. h. Dialoge, Musik und Geräusche mußten dem stummen Filmteil synchron (mit ihm zusammenfallend) unterlegt werden.

Sind bei der Version die gemeinsamen Kosten der verschiedenen Fassungen außerhalb des Original-Filmstreifens gelegen, so erstrecken sich bei dem Verfahren der Nachsynchronisation die gemeinsamen Kosten auf das fertige Bild-Negativ, zum Teil sogar auch auf das Ton-Negativ, soweit es sich international verwenden läßt wie z. B. Musik und Geräuscheffekte, und nicht mit dem Gesprochenen kollidiert[66]). Aus diesem Gegensatz ergeben sich auch die Kostenunterschiede. Die Kosten der

[65]) Boehmer-Reitz S. 10.

[66]) Allerdings können auch für die Version solche Filmteile des Originalfilms Verwendung finden, die neutral sind, sodaß sich eine doppelte Aufnahme dieser Teile erspart. (z. B. Landschaften)

Version verringern sich durch Mitbenutzung der meisten zur Produktion des Originalfilms notwendigen Faktoren. Die gemeinsamen Kosten für die verschiedenen Fassungen bestehen vor allem in den Aufbauten und dem Plan zur Aufnahme jeder einzelnen Szene.

Zusätzliche Kosten entstehen infolge der längeren Produktionsdauer für die Versionen, da nicht jeder Film für sich fertig gestellt wird, um dann zur Herstellung des nächsten zu gehen, sondern es wird Szene für Szene je einmal für den Originalfilm und die Version aufgenommen. Somit sind die verschiedenen Fassungen zu gleicher Zeit nach Beendigung der letzten gemeinsamen Szene beendet.

Weitere Mehrkosten entstehen für das Drehbuch, für die Schauspieler der anderen Fassungen, mitunter auch für die Schauspieler des Originalfilms, da diese während der Aufnahme der Versionsszene unbeschäftigt sind[67]). Das gilt meist nur, wenn die Schauspieler nicht pro Film, sondern für eine bestimmte Zeit bezahlt werden und sie für die längere Inanspruchnahme besonders honoriert werden müssen. Die Komparsen können meist in allen Fassungen verwendet werden. Für die Beleuchtung der Bogenlampen, für das Filmnegativ und den Filmabfall entstehen weitere Kosten, ebenso für Regie, das übrige technische Personal, für Schnitt und Entwicklung.

Die Nachsynchronisation hat mit dem Originalfilmstreifen die meisten Kosten gemeinsam, d. h. sie übernimmt den ursprünglichen Film als ein zum größten Teil fertiggestelltes Produkt. Es kommen hinzu die Kosten für die Zeit der Nachsynchronisierungsdauer, für Miete und Lizenz, die allerdings kürzer ist als die zusätzliche Aufnahmedauer einer Version. Denn Groß-Filme haben eine durchschnittliche Aufnahmedauer von 2 bis $2^1/_2$ Monaten, Mittelfilme von $1^1/_2$ Monaten[68]). Weiterhin entstehen an neuen Kosten die Schauspielergagen, die ebenfalls nur für eine kürzere Zeit gezahlt zu werden brauchen.

[67]) Information der Ufa-Revisionsabteilung.

[67]) Information der Ufa-Revisionsabteilung.

Die Kosten der Geräuschkulisse können sehr niedrig gehalten werden. Von alten Filmen oder besonderen Geräusch-Filmstreifen wird der Ton, z .B. Straßenlärm, während der Nachsynchronisation wiedergegeben und gleichzeitig mit der übrigen akustischen Unterlegung auf den neuen Tonstreifen aufgenommen. Es entstehen hierbei also keine besonderen Ausgaben für Außenaufnahmen von Geräuschen.

Als weitere Kosten kommen hinzu die Entwicklung des Tonstreifens und die Anfertigung eines neuen Negativs durch Zusammenfügung des ursprünglichen Bildstreifens mit dem neu angefertigten Tonstreifen.

Die Ersparnisse gegenüber der Version sind ganz erheblich. Sie bestehen in einer kürzeren Produktionszeit, mithin auch geringeren Gagen, weniger Personal, Wegfall des Schnittes und des Filmabfalls in so großen Mengen, der bei großen Filmen etwa 20000 bis 25000 Meter beträgt. Die Version wird aus Gründen, die in der billigeren Herstellung liegen, meist im Ausfuhrlande hergestellt. Die volkswirtschaftliche Folge ist, daß die Zahlungsbilanz wegen der Entlohnung ausländischer Schauspieler passiv belastet wird.

Die Nachsynchronisationen können ohne irgendwelche Nachteile dieser Art im Einfuhrland hergestellt werden. Es ergeben sich sogar Verbilligungen, weil die hierzu benötigten Schauspieler einheimische sein können und nicht erst Schauspieler aus dem Auslande herangezogen werden müssen. Dem stehen allerdings die höheren Erträge der aus dem Export ohne Umarbeitung verwertbaren Versionen gegenüber. Die Einnahmen sind in diesen Fällen größer als bei Ausfuhr von nachzusynchronisierenden Originalfilmen. Eine genaue Bemessung der volkswirtschaftlichen Vor- und Nachteile läßt sich nur im einzelnen Fall durchführen.

Ein besonderer Unterschied zwischen den beiden Verfahren besteht noch darin, daß die Herstellung von Versionen unter Kostendegression steht, sofern mehrere Fassungen hergestellt werden. Die Kosten für jeden neuen

fremdsprachigen Film werden geringer, da die Aufwendungen für Bauten, Pläne und Komposition sich auf mehr Filme verteilen. Bei der Nachsynchronisation ist es schon insofern anders, als sie vom Importeur angefertigt wird, der sie für den Binnenmarkt in nur einer Fassung benötigt.

Um bei dem Verfahren der Nachsynchronisation eine präzise und möglichst schnelle Arbeit zu gewährleisten, bedarf es einer bis ins einzelne gehende Vorbereitung. Diese erstreckt sich darauf, einen Text zu finden, der dem Inhalt des ursprünglichen Films, aber auch der Mundstellung und Mimik der Schauspieler entspricht. Ist dieser Text gefunden (er wird an Hand der ursprünglichen Worte, ihrer Längen und Silben zusammengestellt), so ergibt sich die Schwierigkeit, den Text dem Bildvorgang synchron zu unterlegen. Für jede Rolle tritt ein entsprechender Schauspieler ein. Es gibt nun mehrere Verfahren. Das billigste und am häufigsten angewandte ist das Nachsprechen nach dem stumm vorgeführten Film. Allerdings dings verteuert sich dieses Verfahren, bei dem besondere Anlagen nicht notwendig sind, durch die längere Zeitdauer, die sich wegen der zahlreichen Proben zur Erzielung des Gleichklanges ergibt.

Da die Nachsynchronisationen zunächst sehr erfolgreich waren und als Lösung des national begrenzten Tonfilms galten, investierte man erhebliches Kapital in maschinelle Vorrichtungen, die den synchronen Ablauf mit mechanischer Genauigkeit erzielen sollten. Viele dieser Systeme hatten große Nachteile, und man kehrte wieder zu dem primitiven Verfahren zurück.

Wie bei der Behandlung des Kinobesuchs dargelegt wurde, zeigte sich gegen nachsynchronisierte Filme eine Abneigung. In den größeren Städten war den Besuchern der Uraufführungstheater lieber, den Text in Uebersetzung zu finden oder zum Teil auf das Verständnis zu verzichten. In den Nachaufführungstheatern konnten nur Filme Absatz finden, in denen jedes Wort verständlich war. Teils, um dem künstlerischen Bedürfnis jener ersten

Schicht nachzukommen, teils, um die Kosten der Nachsynchronisation zu verringern, sind verschiedene Versuche gemacht worden. Es werden hochwertige Filme[69]) so aufgenommen, daß sie ohne große Schwierigkeit und auch ohne den künstlerischen Charakter der Filme zu zerstören, eine leichtere Anpassung an die verschiedenen Absatzgebiete ermöglichen. In einem Film wurde auf das Sprechen im allgemeinen verzichtet, oder es war teilweise so undeutlich, daß die Worte nicht zu unterscheiden waren. Doch ergab sich aus dem Tonfall der undeutlich gesprochenen Worte, aus den Gesten und der Mimik der Sinn vollkommen. Diese Szenen sind ohne Nachsynchronisation oder Version international verwertbar. Waren aber gesprochene Worte unumgänglich notwendig, dann erschien der Sprechende im Augenblick des Sprechens nicht im Bild, oder er wandte dem Betrachter den Rücken zu oder verdeckte (z. B. durch die Zeitung) den Mund. In diesen Fällen ist eine Nachsynchronisation ohne große Vorbereitungen, ohne die sonst notwendige Präzision durchführbar, was zu erheblichen Kostenersparnissen führt.

Um den Film in möglichst vielen Ländern absetzen zu können, werden selbst die teuren Versionen gedreht, um eine spätere Nachsynchronisation zu erleichtern. Und zwar werden die Versionen in solchen Sprachen hergestellt, die dem Importeur bekannt sind und aus denen sich infolgedessen Nachsynchronisationen ohne einen übergroßen Aufwand durchführen lassen. So läßt Portugal[70]) Filme in portugiesischer und als Version in französischer Sprache anfertigen. Die französische Version läßt sich nicht nur in den französisch sprechenden Ländern absetzen, sondern auch in Ländern, denen die französische Sprache nicht so unbekannt ist wie die portugiesische und Nachsynchronisationen sprachlich durchführbar sind. Denn es wären kaum genügend Schauspieler aufzu-

---

[69]) Als Beispiel seien genannt: „Marie" von Fejos und „La Maternelle".

[70]) Mitteilung über Produktionsprogramm Portugals im Film-Kurier Nr. 125 vom 30. 5. 33.

treiben, die die betreffende Sprache einwandfrei und glaubhaft beherrschen. Versionen sind nämlich auch daran gescheitert, daß man für sie nicht fremde, sondern einheimische Schauspieler benutzte, die zwar die Sprache beherrschten, aber doch nicht in ihrer Ausdrucksfähigkeit überzeugend waren.

Es gibt Filmgattungen, die grundsätzlich keine Nachsynchronisation erfahren. Das gilt z .B. für die sog. Wild-West-Filme. Der Grund dafür liegt in der geringen finanziellen Auswertbarkeit dieser Filme. Sie werden vom Verleiher relativ billig erworben und müssen, da sie meist im Beiprogramm der Kinos laufen und deshalb nicht bezahlt werden[71]), sehr billig sein. Sie vertragen daher keine Belastung durch die Nachsynchronisation, die etwa 20 000 Mark ausmachen würde[72]).

Die Frage der Version und Nachsynchronisation hat eine große volkswirtschaftliche Bedeutung. Es ist schon erwähnt worden, daß die Version vom exportierenden Land, die Nachsynchronisation vom importierenden Land hergestellt wird. Es haben daher Filme, die in Originalfassung eingeführt und noch nachsynchronisiert werden müssen, gegenüber der Version das Ansehen von Halbfabrikaten. Es ist also vorteilhafter, Versionen, die teurer sind, auszuführen und noch zu bearbeitende Originalfassungen einzuführen.

Die nachsynchronisierten Filme sind aber zweifellos ein Notbehelf, ein Uebergangsmittel, das sich in Zukunft nur in Ländern absetzen lassen wird, die eine eigene Produktion über ein gewisses Ausmaß nicht besitzen und deren Filmbedarf qualitativ nicht sehr hoch ist. Darüber hinaus bestand schon immer die Tatsache, daß eine Belieferung der ganzen Welt etwa von Amerika, dem größten Filmproduzenten, nicht durchführbar ist. Obwohl bei der Behandlung des Filminhalts auf einen internationalen Filmabsatz von vornherein Rücksicht genommen werden muß,

---

71) Das Beiprogramm wird vom Verleiher kostenlos geliefert.

72) Die Nachchronisation wäre im Verhältnis zu dem Preis des Films, der etwa 50 000 Mark beträgt, zu hoch. (Information Ufaleih).

läßt sich die eigene Mentalität nicht in dem notwendigen Maße ausschalten, schon mit Rücksicht auf den Binnenmarkt.

Der Tonfilm verstärkte die Tendenz zur individuellen nationalen Produktion. Die Ursache dafür lag in der Verschiebung der wirtschaftlichen Grundlage. War es früher der amerikanischen Produktion möglich, Filme durch Unterbietung der einheimischen Konkurrenz in Deutschland abzusetzen, so war dafür nicht so sehr der Geschmack des Filmpublikums maßgebend, sondern die höhere Rentabilität der Kinos bei Verwendung der billigeren amerikanischen Filme. Die amerikanische Filmeinfuhr ist von Jahr zu Jahr seit der durch den Tonfilm errichteten Sprachgrenzen zurückgegangen. Man kann erwarten, daß das amerikanische Angebot auf dem deutschen Markt auch weiterhin zurückgehen wird; denn das englische Sprachgebiet ist ein genügend großer Absatzmarkt für die amerikanische Produktion, die den Markt so vollständig beherrscht, daß der deutsche Filmexport nach England, auch in Versionen, gegen die amerikanische Konkurrenz nicht aufkommen kann. Der Grund dafür besteht in der Billigkeit der amerikanischen Filme. Nach Abschreibung seiner Filme auf seinem großen Binnenmarkt ist Amerika in der Lage, die Filme billiger anzubieten als Deutschland seine teureren Versionen. Derselbe Grund kann auch als Ursache für ein späteres Zurückziehen Amerikas vom deutschen Markt angesehen werden. Denn es ist für den amerikanischen Produzenten noch immer vorteilhafter, seine, den toten Punkt überschrittenen Filme billig, aber mit sehr hohem Gewinn in Deutschland abzusetzen, als für das deutsche Sprachgebiet allein besondere Versionen anzufertigen, die in ihrer Mentalität dem deutschen Publikum nicht so zusagen, wie die in Deutschland hergestellten Filme. Sie würden daher auch keinen entsprechenden Erfolg haben. Die amerikanischen Gewinne aus den Versionen wären niedriger als aus dem Absatz der unveränderten amerikanischen Originalfassungen. Da aber auch diese Filme, die sehr billig sind, dem deutschen Publikum nicht billiger als die deutschen Filme angeboten

werden können[73]), ist vorauszusehen, daß das amerikanische Angebot nicht konkurrenzfähig ist.

Die Statistik des Konsums an langen Spielfilmen in Deutschland zeigt besonders seit 1930 ein starkes Sinken des amerikanischen Anteils und ein Ansteigen des deutschen.

Der Konsum an langen Spielfilmen in Deutschland[74])

Jahr	Ueberhaupt	eig. Prod.	in %	amerik.	in %
1924	560	220	39	186	33
1925	518	212	41	216	42
1926	487	185	38	216	44
1927	526	242	46	190	36
1928	517	224	43	199	38
1929	416	183	44	142	34
1930	284	146	51	79	29
1931	278	144	52	85	31
1932	211	130	61	55	26

Der nur geringe Rückgang amerikanischer Filme im Jahre 1929 ist auf die Knappheit an deutschen Tonfilmen zurückzuführen. Mit dem Fortschreiten der deutschen Tonfilmproduktion läßt die Bedeutung des amerikanischen Films stark nach. Als sich 1930 die Umstellung auf den Tonfilm weitgehend vollzogen hatte, sank die Zahl der amerikanischen Filme auf fast die Hälfte des Vorjahres. 1932 betrug die Zahl amerikanischer Filme nicht viel mehr als $^1/_3$ ihres Angebots von 1929. Die Tendenz zur Deckung des Filmbedarfs durch eigene Produktion wird sich weiter verstärken.

Schätzung der Filmlizenz — Außenhandelsbilanz[75]).

Jahr	Aktiv-Seite Mill. RM	Passiv-Seite Mill. RM	Saldo Mill. RM
1924/25	8—9	15—20	— 9
1926	12	18	— 6
1927	13	17	— 4
1928	15	17	— 2
1929	10	14	— 4
1930	15	3	+12
1931	18	3	+15

[73]) Die einheitliche Regelung der Eintrittspreise und der Programmlänge verhindert ein günstigeres Angebot von amerikanischen Filmen.

[74]) Jason im Film-Kurier Nr. 7 vom 8. 1. 34.

[75]) Jahrbuch der Filmindustrie 1933, S. 338.

Möglicherweise wird sich die hier zum Ausdruck kommende Bedarfsverschiebung in einem Wandern der Produktion großer Filmproduktionsländer in die Absatzgebiete äußern, wie es in geringerem Maße bereits geschehen ist[76]).

Ein weiteres Mittel zur Erweiterung der Absatzmöglichkeiten zeigt den starken Drang, die Sprachgrenzen zu überwinden. Es ist die sog. Internationale Fassung. Es werden auf fremdsprachige Filme, die in Originalfassung bleiben, am unteren Rande des Bildes kurze Interpretationen der Ereignisse oder Dialoge einkopiert. Der Vorteil dieses Verfahrens liegt in seiner billigen Herstellungsweise und in der Erhaltung der Originalfassung. Die Nachteile liegen in der geringeren Absatzfähigkeit gegenüber den Versionen und auch gegenüber den Nachsynchronisationen. Angewandt wird dieses Verfahren meistens bei künstlerischen Filmen für die Uraufführungen und für billige Beiprogrammfilme, die aus Ersparnisgründen nicht anders bearbeitet werden können.

Um den gleichzeitigen Konsum eines international gemischten Publikums zu befriedigen, ist man neuerdings dazu übergegangen, Betitelungen in verschiedenen Sprachen zu gleicher Zeit vorzunehmen. Allerdings erfolgt hierbei keine Einkopierung der Titel auf dem Film selbst, sondern es läuft ein besonderer Film synchron. Dieser zweite Film, der nur die Titel trägt, projiziert die Titel auf, über, neben oder unter die Projektionsfläche. Es ist also möglich, mittels einer Originalfassung, die nicht verändert wird, ohne Nachsynchronisation einer internationalen Besucherschaft das Verständnis des Films zu vermitteln. Anwendung findet das auf den Hapagdampfern.

c) Die Finanzierung der Produktion.

Die Finanzierung der eigentlichen Filmproduktion hat eine doppelte Aufgabe zu erfüllen: die Beschaffung von

---

[76]) „Amerikanisch-französische Gemeinschaftsprod.". Berl. Tageblatt 413. 3. 8. 33.

Geldkredit und von Lieferantenkredit. Denn für einen Teil der Kosten, für die Gagen und Löhne[77]), müssen Barzahlungen geleistet werden, während bei den übrigen Kosten eine sofortige Zahlung meist nicht erforderlich ist.

An der Finanzierung der Filmproduktion sind gewöhnlich alle Sparten der Filmwirtschaft beteiligt. Die an der Finanzierung Mitwirkenden sind in zwei Gruppen zu scheiden, die den beiden Erfordernissen der Produktionsfinanzierung Genüge leisten. Der eine Teil, die Lieferanten der Produktions-Unternehmung, erfüllt diese Aufgabe durch Stundung seiner Forderungen; der andere Teil, die Abnehmer der produzierten Filme, gibt bisweilen Geldkredit durch Vorauszahlung, oder er dient als Mittel zur Beschaffung von Geldkredit bei den eigentlichen Trägern der Finanzierung, den Banken.

Zum Teil geschieht die Deckung des Bedarfs an Geldmitteln durch eigene Mittel. Eine Selbstfinanzierung der gesamten Produktion wird nur von einer geringen Zahl von Produzenten durchgeführt, in den meisten Fällen müssen fremde Mittel in Anspruch genommen werden. Die Selbstfinanzierung erfolgt fast nur bei größeren Unternehmungen, denen als vertikalen Konzernen die Atelier- und Kopierbetriebe angeschlossen sind[78]). Auf den Umfang der Konzerne und den ihres Anteills an dem gesamten Filmangebot ist zurückzuführen, daß etwa die Hälfte[79]) aller in Deutschland hergestellten Filme durch eigene Mittel finanziert werden.

Eine andere Form der Finanzierung, die schon einen Uebergang zur Fremd-Finanzierung bildet, geschieht bei der Produktion sog. Kollektiv-Filme. Die Herstellung der Filme erfolgt ohne das zur Ueberbrückung der Zeit bis zur Amortisation der Filme notwendige Kapital. Ein Teil der Verpflichtungen wird kreditiert. Die Besonderheit aber besteht bei der Kollektiv-Produktion, daß die sonst immer zu leistenden Barzahlungen an die Schauspieler ebenfalls kreditiert werden, die Schauspieler ihre Arbeits-

77) Boehmer-Reitz, S. 23.
78) Ebenda S. 171.
79) Ebenda S. 22.

kraft zur Finanzierung der Produktion zur Verfügung stellen. Sämtliche Verpflichtungen werden erst aus den Einnahmen des fertiggestellten Films erfüllt. Das Risiko lastet hier, was sonst nicht der Fall ist, auch auf den Schauspielern. Von Bedeutung ist hierbei auch, daß der Film bis zur völligen Ausnutzung des Marktes eine Zeit von etwa 18 Monaten braucht.

In der Finanzierungsart der Kollektivfilm-Produktion ist bereits die eine Form der Fremdfinanzierung vorzufinden und zwar eine passive Form der Finanzierung, die von Seiten der Lieferanten geschieht. Sie erfolgt durch Stundung von Forderungen der Rohfilm-Lieferanten, der Atelierfirmen und, seit Aufkommen des Tonfilms von Seiten der sog. Tonlieferanten, der Patenthalter. Derartige Stundungen nahmen einen Umfang an, daß viele Firmen in großem Ausmaße Schuldner der Tobis wurden, was häufig zu einer finanziellen Beteiligung der Tobis an den zuweilen bedrängten Unternehmungen führte[80]).

Die aktive Finanzierung durch fremde Mittel erfolgt auf verschiedene Weise durch die anderen Sparten der Filmwirtschaft, und zwar von denen, die Schuldner der Produzenten sind oder es werden. Nur zu einem kleinen Teil wird der Kapitalbedarf von privater Seite gedeckt. Personalkredite[81]) erhalten nur die großen Konzerne, die in ihren Atelier- und Kopierbetrieben Sicherheiten besitzen. Sonst kann im allgemeinen nur der Film selbst als Sicherheit dienen[81]).

Die aktive Finanzierung wird hier in der Hauptsache von dem Verleih übernommen, geringer ist dagegen das Kino daran beteiligt. Während Kino und Verleih oft nur in mittelbarer Weise die Finanzierung durchführen, erfolgt sie von Banken durch Bar-Kredite, die zur Deckung eines Teils der Kosten erforderlich sind.

Der Verleih steht bei der Finanzierung der Filmproduktion an erster Stelle und bestimmt gleichzeitig die Art der herzustellenden Filme im Wege der Auftragsproduk-

[80]) Berliner Tageblatt Nr. 203 vom 29. 4. 32.
[81]) Weinwurm, S. 71.

tion. Der Produzent stellt im Auftrage des Verleihs eine gewünschte Anzahl von Filmen bestimmter Qualität her und wird für sein Produkt vom Verleiher bezahlt. Die Bezahlung erfolgt nicht in fester Summe, sondern als Erfolgsanteil an den Einnahmen des Films. Zur Abwendung eines zu hohen Risikos wird dem Produzenten ein bestimmter Betrag, die sogenannte Garantie, zugesichert, die der Verleiher in jedem Falle zu zahlen hat, auch wenn der Anteil an den Einnahmen die Höhe dieser Summe nicht erreicht. Kleinere Produzenten sind nicht in der Lage, die Produktion mit eigenen Mitteln durchzuführen. Der Verleiher bewilligt deshalb eine Bevorschussung entweder als Barzahlung in Raten bis zur Höhe der Garantie oder in Akzepten. Die Produktionsfirma kann sie zur Befriedigung der Ateliers, Kopieranstalten und Rohfilmlieferanten benutzen. Die Beschaffung der für die Schauspieler notwendigen Gagen muß bei den Banken im Wege der Diskontierung von Wechseln und Bürgschaftsakzepten der Verleiher vor sich gehen.[82]).

Besonders erfolgt die Finanzierung kleiner Produzenten im sog. Wechselsystem, das durch die Errichtung der Filmbank bekämpft werden soll. Der Verleiher beschafft sich die für die Bank notwendigen Sicherheiten in Form von Wechseln der Kinobesitzer und von Verträgen, die zwischen Produzenten und Verleiher und zwischen Verleiher und Kinobesitzer über die Filme abgeschlossen wurden. Den Kinobesitzern werden Verleih-Programme vorgelegt, deren Produktion oft nicht einmal beabsichtigt war und die Besetzung des Films noch nicht feststand[83]), manchmal lediglich ein Drehbuch vorliegt[84]). Auf Grund dieser Produktionsprogramme werden die Verträge abgeschlossen. Mit den aus der Verwertung der Filme ein-

[82]) Boehmer-Reitz, S. 172.

[83]) Nach Verordnungen der Filmkammer soll diese Finanzierungsart beseitigt werden. Es dürfen nur Ankündigungen von Filmen erfolgen, deren Herstellung tatsächlich beabsichtigt ist.

[84]) Fritz Bertram im Filmkurier, Nr. 8, 9. I. 34.

gehenden Beträgen erfolgt die Einlösung der Wechsel[85]). Die Abnehmer des Produzenten sind in diesem Falle Mittler zur Beschaffung des Geldkapitals. Diese Art der Produktions-Finanzierung stand oft auf unlauterer Grundlage. Die Finanzierung geht auch so vor sich, daß sich Verleiher zusammenschließen und die notwendigen Mittel selbständig aufbringen[86]).

Direkt vom Kino ging eine Finanzierung im Deutschen Lichtspiel-Syndikat aus, bei dem die Kinos, die im D. L. S. zusammengeschlossen waren, in eigenen Ateliers produzierten und einen eigenen Verleih besaßen.

Aus Reichsinitative entstand 1933 zur Belebung der Filmproduktion und zur Vermeidung unlauterer Finanzierungsarten eine Finanzierungsstelle für die Filmproduktion unter Führung der Deutschen Bank, Diskonto-Gesellschaft, Dresdner Bank, Commerz- und Privatbank und der Reichs-Kreditgesellschaft[87]) die Filmkredit G. m. b. H. Zweck dieser Gründung war, den deutschen Filmmarkt, der unter Filmknappheit litt, mit Groß- und Mittelfilmen zu versorgen.

Die Finanzierung der Bank erfolgt, indem sie einen Akzeptkredit von 10 Millionen Mark zur Verfügung stellt, der durch Diskontierung von Wechseln der Produzenten oder Verleiher in Anspruch genommen werden kann. Der Kredit darf nur 70 % der Produktionskosten ausmachen, während der Produzent die restlichen 30 % selbst aufzubringen hat. Es war beabsichtigt, zunächst die Finanzierung von 60 bis 80 Filmen zu übernehmen.

Voraussetzung für die Inanspruchnahme des Kredits ist, daß es sich um ein völlig drehreifes Projekt handelt. Als Sicherheit müssen vorhanden sein: das fertige Drehbuch mit Besetzungsplan und alle urheberrechtlichen Befugnisse, die sich die Bank übereignen läßt. Die Garantie müssen übernehmen sämtliche Zweige vertikal: Die Rohstoff- und Tonlieferanten, Atelierunternehmungen und Ko-

[85]) Boehmer-Reitz S. 22.
[86]) Ebenda S. 173.
[87]) Berliner Tageblatt Nr. 258, 4. VI. 33.

pieranstalten. Außerdem ist die Zugehörigkeit zur Reichsfilmkammer Voraussetzung.[88]).

d) Die Produzenten des Films.

Eine zahlenmäßige Wiedergabe der Produktionsunternehmungen ist insofern schwierig, als sie selbständig und ganz rein nur selten vorkommen und in den meisten Fällen eine Verbindung mit anderen Zweigen der Filmwirtschaft vorhanden ist. Im Jahrbuch der Filminduustrie sind die Unternehmungen jeweils nur einmal mit ihrem Haupttätigkeitsgebiet gezählt. Es liegen Ergebnisse von 1911 ab vor. Die deutsche Filmwirtschaft spielte damals noch keine große Rolle und war weitgehend vom Auslandsangebot abhängig. Der Krieg änderte die Situation. Der Bedarf mußte durch die deutsche Produktion gedeckt werden, und so nimmt die Entwicklung von 1916 an einen starken Aufschwung.

Im Jahre	1911	11	Produktions-Unternehmungen[89])	
„ „	1912	26	„	„
„ „	1913	28	„	„
„ „	1914	32	„	„
„ „	1915	36	„	„
„ „	1916	70	„	„

Die Zahl der Produktionsfirmen stieg im folgenden Jahre um 8, ganz bedeutend im Jahre 1918 und in den folgenden Jahren.

Im Jahre	1917	78	Produktions-Unternehmungen	
„ „	1918	131	„	„
„ „	1919	245	„	„
„ „	1920	230	„	„
„ „	1921	270	„	„
„ „	1922	360	„	„

Diese starke Aufwärtsentwicklung wurde durch die Inflation begünstigt. Nach Rückschlägen in den Jahren 1923 und 1924 vollzog sich bis zum Tonfilmjahr 1929 eine

---

88) Seeger, „Die Gesetze und Verordnungen für das deutsche Filmwesen" 1933.

89) Jahrbuch der Filmindustrie 1933, S. 55 f.

langsamere Entwicklung. Die verschiedenen erschwerenden Umstände verursachten ein Absinken der Unternehmungszahl in allen folgenden Jahren bis 1930.

Im Jahre	1923	350	Produktions-Unternehmungen	
„ „	1924	214	„	„
„ „	1925	297	„	„
„ „	1926	327	„	„
„ „	1927	328	„	„
„ „	1928	433	„	„
„ „	1929	424	„	„
„ „	1930	405	„	„
„ „	1931	425	„	„

Die hier aufgeführten Zahlen haben nur die Bedeutung, Tendenzen in der Entwicklung der Filmproduktion aufzuzeigen. Die Zahlen entsprechen nicht den tatsächlichen Verhältnissen. Viele als Produzenten geführte Unternehmungen übten eine Tätigkeit gar nicht aus. Die tatsächliche Zahl der Filmhersteller belief sich im Jahre 1930 auf nur 70[90]) arbeitende Unternehmungen. Aus den Zahlen, die den Stand der wirklich produzierenden Unternehmen feststellen, läßt sich auch die Entwicklung der Größengliederung der einzelnen Produktionsfirmen feststellen.

Zahl der Produktions-Unternehmungen und ihr prozentualer Anteil an der Gesamtzahl. [90]) [91])

Größengruppe	1926		1927		1928		1929		1930		1931	
	Zahl d. Pr.	In %	Zahl d. Pr.	In %	Zahl d. Pr.	In %	Zahl d. Pr.	In %	Zahl d. Pr.	In %	Zahl d. Pr.	In %
Mit je 1 Film	42	51,8	47	48,9	29	42,2	42	50,6	34	53,9	42	62,7
Mit je 2 Filmen	18	22,3	15	15,7	13	18,9	19	22,9	11	17,5	11	16,4
Mit je 3—5 „	14	17,2	27	28,1	16	23,3	17	20,4	13	20,7	10	14,9
Mit je 6—9 „	6	7,4	4	4,2	6	8,3	4	4,9	4	6,4	2	3,0
Mit 10 u. mehr F.	1	1,3	3	3,1	5	7,3	1	1,2	1	1,5	2	3,0

Die Unternehmungen mit 1 Film nahmen absolut zu bis 1928, stiegen in ihrer Zahl vom Jahre 1929 und hielten

[90]) Jason I, S. 41.
[91]) Ders. III, S. 26.

ihren Stand im wesentlichen bis 1931. Ihr Anteil an den Unternehmungen insgesamt nahm bis 1928 ab und stieg dann dauernd.

Die Firmen mit 2 Filmen zeigen deutlicher den Einschnitt des Tonfilms. Absolut und relativ sanken sie bis 1928. Nach einem Wiederaufleben im Jahre 1929 schritt der Rückgang absolut und als Anteil der gesamten Hersteller weiter fort.

Unregelmäßig, aber in der Tendenz sinkend waren Zahl und Anteil der Gruppe mit 3 5 Filmen.

Bei den beiden größeren Gruppen prägt sich die Entwicklung schärfer aus. Die Unternehmungen mit 6–9 Filmen nahmen eine regelmäßigere Aufwärtsentwicklung bis 1930 und sanken sehr stark im Jahre 1931. Ihr Anteil sank schon im Jahre 1929. Hier zeigt sich schon die für die großen Unternehmungen charakteristische Bewegung. Die neben den kleinsten Unternehmungen deutlichste Entwicklung gingen die Großunternehmungen mit 10 und mehr Filmen. Ihre Zahl und ihr Anteil stiegen regelmäßig bis 1928 stark an. Nach der Tonfilmumstellung trat 1929 ein plötzlicher Rückgang ein, dem ein langsames Steigen folgte.

Neben der zahlenmäßigen Darstellung der Unternehmungen selbst ist die Entwicklung des Anteils der produzierten Filme wichtig für die Deutung der Ursachen.

Anteil der einzelnen Größengruppen am Filmangebot [92]).

Größen-Gr.	1926	1927	1928	1929	1930	1931
Mit 1 F.	22,7	19,4	12,9	22,9	23,3	28,9
Mit 2 F.	19,5	12,4	11,6	20,8	15,1	15,2
Mit 3—5 F.	27,5	40,9	29,9	32,7	30,8	25,8
Mit 6—9 F.	23,7	11,1	19,2	16,4	17,8	9,2
Mit 10 u. mehr	6,6	16,2	26,4	7,2	13,0	20,9

Unwichtig ist hier die absolute Zahl der hergestellten Filme, weil die Gesamtzahl seit 1929 dauernd fiel. Bei den kleinsten Produzenten ging die Entwicklung des Anteils an sämtlichen hergestellten Filmen parallel zur Entwicklung des Anteils ihrer Unternehmungen an der Gesamt-

[92]) Errechnet nach Jason I, S. 41 und III, S. 26.

unternehmungszahl. Ein ungefähr paralleles Bild ergibt sich auch bei den Herstellern von 2 Filmen und der Gruppe mit 3—5 Filmen.

Im Gegensatz zu der Aufwärtsentwicklung der Gruppe mit 6 9 Filmen war ihr Filmanteil unregelmäßig sinkend. Dagegen prägt sich, genau wie bei den kleinsten Produzenten auch bei den Unternehmern mit mehr als 10 Filmen eine parallele Entwicklung des Filmanteils zur Entwicklung ihrer Zahl aus: Bis 1928 steigender Anteil an Filmen, Absinken im Jahr 1929 und Wiederansteigen. Der starke Einschnitt 1929 erklärt sich aus dem großen Risiko und dem Kapitalmangel, dem die größeren Produzenten besonders stark ausgesetzt waren. Das hohe Steigen des Anteils kleinster Produzenten an der gesamten Unternehmerzahl auf Kosten der Großunternehmer ist nicht nur im Tonfilm, sondern auch als Folge der Wirtschaftskrise zu verstehen. Die Auswertung einer großen Produktionsstaffel wurde zu riskant und eine Aenderung der Kalkulation für eine erweiterte Produktionsgröße unter veränderten, unsicheren Umständen wäre eine zu ungenaue Basis gewesen. Die kleinen Unternehmer stellten in den ersten Jahren nur zu einem geringen Teil Tonfilme her und entgingen so den Schwierigkeiten der Umstellung, als sie am größten waren. Auch konnte die tatsächlich ausgeführte Tonfilmproduktion von den kleinen Unternehmen ohne großes Risiko durchgeführt werden, weil sie kein Sachkapital besaßen und die notwendigen Kredite von den Tonlieferanten gewährt wurden.

Die Unternehmungsformen der Filmproduktion i. e. S. bestehen vorwiegend in Aktiengesellschaften und Gesellschaften m. b. H.

1931

9 A. G.
42 G. m. b. H.
16 Sonstige Ges.[93]).

Kapitalsmäßig überwiegen die 9 Aktiengesellschaften bei weitem alle anderen Gesellschaftsformen. Sie repräsen-

[93]) Jason III, S. 22 f.

tieren ein Kapital von 65 Millionen Mark[94]), also 96 %, gegenüber den 4 Millionen der G. m. b. H. Bei steigendem Gesamtkapital (1926 bis 1931 von 58 auf 65 Millionen Mark) ist die Zahl der A. G. zurückgegangen :

1926	1927	1928	1929	1930	1931
14	20	13	9	7	9

Die Zahl der G. m. b. H. unterlag in derselben Zeit starken Schwankungen und ist nach einem Höchststand im Jahre 1927 um fast $^1/_5$ zurückgegangen (gegenüber 1926).

1926	1927	1928	1929	1930	1931
54	64	49	57	40	42

Auch hier fand eine Erhöhung des gesamten Kapitals statt (von 1926 bis 1931: 1,4—1,6—1,3—1,2—4,0—4,0).

Die Zahl der sonstigen Gesellschaften hat sich bei Schwankungen wenig geändert und betrug 1931 100 000 Mark. Das Kapital der Filmproduktion beträgt demnach 69,1 Millionen Mark. Aus dem arbeitsteiligen Aufbau der Filmwirtschaft ergibt sich die geringe Größe des hier notwendigen Kapitals. Hierin liegt auch die Ursache für die hohe Zahl kleiner und kleinster Unternehmungen. Die meisten Produzenten und somit auch das meiste Kapital ist in Berlin zentralisiert.

Es haben sich zwei große Standorte der deutschen Filmproduktion herausgebildet, Berlin und München. Die Gründe dafür können in den Anfängen der Filmproduktion gesucht werden. Zu einem Teil liegen sie darin, daß zur Darstellung ursprünglich nur Bühnenschauspieler verwendet wurden, die in großen Städten leichter zu finden waren. In dieser Beziehung war die Produktion also arbeitsorientiert, zumal die Schauspieler an den Ort ihrer Tätigkeit gebunden waren und von dem gelegentlichen Nebenerwerb des Films allein nicht hätten leben können. Sie wären auch nicht imstande gewesen, der Filmproduktion unter Aufgabe ihrer Bühnentätigkeit zu folgen. Für München kommt noch hinzu, daß die Umgebung Münchens zu Naturaufnahmen besonders begünstigt

[94]) Jason III, S. 22.

ist und München als Kunststadt für die Filmproduktion in vieler Weise geeignet war. In Berlin waren alle Voraussetzungen für die vorwiegend technisch aufgebaute Produktion gegeben.

Aus der Statistik, die die Entwicklung der Unternehmungen auf Berlin einerseits und alle auswärtigen Unternehmungen andererseits getrennt aufführt, ist die Konzentration auf Berlin ersichtlich.

Die Produktionsunternehmungen. (1911 = 1) [95]

Zeit	Berlin	Auswärts	Zeit	Berlin	Auswärts
1911	1,0	1,0	1922	38,6	22,5
1912	3,1	1,0	1923	33,6	28,7
1913	3,4	1,0	1924	19,7	19,0
1914	4,0	1,0	1925	29,4	22,7
1915	4,6	1,0	1926	32,1	25,5
1916	8,6	2,5	1927	34,0	22,5
1917	9,4	3,0	1928	39,0	40,0
1918	15,6	5,5	1929	39,3	37,2
1919	25,7	16,2	1930	40,6	30,3
1920	24,3	15,0	1931	43,3	30,5
1921	30,0	15,0			

Es betrug 1911 die Zahl der Produktions-Unternehmungen in Berlin 7, auswärts 4. Während auswärts eine Zunahme bis 1915 nicht zu verzeichnen war, vermehrten sich die Unternehmungen in Berlin fast um das fünffache. Ihr Anteil an den gesamten deutschen Unternehmungen betrug rund 89 %; trotz der Abnahme der Gesamtunternehmungszahl von 1929 zu 1930 stieg der Anteil Berlins seit 1929 dauernd. Die Zahl der auswärtigen Produktions-Unternehmungen nahm dauernd ab.

Obwohl später, als die Produktion größere Ausmaße annahm und die Nur-Filmschauspieler sich herausbildeten, der Zwang zur Arbeitsorientierung wegfiel, waren andere Momente für die Konzentration maßgebend geworden. Im Vordergrunde standen jetzt die arbeitsteilig benutzbaren Anlagen für den Produktionsprozeß, die vor allem in Berlin größeren Umfang angenommen hatten.

[95]) Jahrbuch der Filmindustrie 1933, S. 55.

3. Der Verleih.

a) Besonderheiten, Vorgang und Arten des Verleihs.

Der Verleih erfüllt die Aufgabe des Großhandels; er übernimmt die räumliche und zeitliche Verteilung der Filmproduktion. Da die Hauptnachfrage in den Herbst und Winter fällt, die Hauptproduktionszeit aber in den Sommer, ist es Aufgabe des Verleihs, die angebotenen Filme auf das ganze Jahr zu verteilen.

Seinen Ursprung hat der Filmverleih bei den Kinobesitzern[96]). Nach Rauthe[97]) mußten die Kinobesitzer ursprünglich die Filme vom Produzenten kaufen. Der Preis, den sie dafür zahlten, ließ sich aber außerordentlich schwer aus einem Kino, das nur eine beschränkte Nachfrage aufwies, amortisieren. Der Kinobesitzer mußte deshalb darauf bedacht sein, den Film an andere Kinobesitzer zu verkaufen. Dieses Geschäft lag außerhalb der eigentlichen Funktionen des Kinobesitzers. Neben den sich daraus ergebenden Schwierigkeiten für ihn, die in seiner begrenzten, auf das Kinogeschäft gerichteten Ausbildung und Fähigkeiten lagen, bestand auch das große Risiko, die Ausgaben für den Film im eigenen Kino zu decken, ein Risiko, das kleinere Kinos zu tragen nicht in der Lage waren. Nur in Wanderkinos[98]) bot sich in der ersten Zeit allein die Möglichkeit zu einer Ausnutzung. Später übernahm ein Dritter die Funktion des Handels. Wie überall in der Wirtschaft schob sich auch hier zwischen den unmittelbaren Vorgang etwas ein, der Verleih. Seine Entstehung liegt in den Schwierigkeiten der ersten Versuche zur Ausnutzung des Films. Diese lagen erstens in der Konzentration der Filmproduktion auf Berlin und München, wodurch der Absatz sehr erschwert wurde. Die zweite Ursache lag in der starken Zersplitterung der Filmproduktion in zahlreiche, oft sehr kleine Produzenten, die nicht in der Lage waren, einen rentablen Absatz ohne Da-

96) Zimmerschied. S. 47.
97) Rauthe, S. 30.
98) Ders. S. 307.

zwischentreten des Handels, der die Produkte der Firmen sammelte und weitblickend zu verteilen verstand. Ein großer Vorteil des Verleihs liegt darin, daß der Verleiher als Vereiniger zahlreicher kleiner Produzenten Werbemöglichkeiten besitzt, die der einzelne Hersteller durchzuführen nicht imstande wäre. Während nämlich der Verleiher für eine ganze Staffel von Filmen Reklame machen kann, müßte der Produzent, um dieselbe Wirkung zu erzielen, den gleichen Aufwand für die wenigen von ihm hergestellten Filme haben. Der Verleiher ist imstande, die Werbungskosten auf vielleicht 20 Filme zu verteilen, der Produzent müßte die Aufwendung auf 1 oder 2 Filme schlagen, was eine bedeutende Erhöhung der Kosten im Gefolge hätte.

Im Laufe der Zeit ist der Name des Verleihers von weit größerer Bedeutung geworden als der des Produzenten. Viele, dem Publikum und dem Kinobesitzer unbekannte Filmproduzenten vereinigen sich unter dem Firmennamen des Verleihs, und ihre Filme erhalten dadurch ein Qualitätszeichen. Denn der Verleiher, in vielen Fällen Auftraggeber, ist als solcher über die Qualität der Produktion unterrichtet. So werden in den Verleih-Programmen die Produkutionsfirmen oft gar nicht genannt. Sie rangieren einheitlich unter dem Namen des Verleihs und geben damit, wenn ihre Zahl groß ist, dem Verleih ein bedeutsames Ansehen.

Objekt auf dem ersten Markt, dem Markt zwischen Produzenten und Verleiher, kann nur ein konkretes Gut sein und zwar Negativ oder Kopien. Es kann sich einmal um einen Eigentumsübergang des Negativs oder der Kopien handeln mit allen Rechten oder zweitens um eine Uebertragung der Rechte allein. Die Uebertragung des Eigentums oder der Rechte kann unbeschränkt oder beschränkt erfolgen. Die unbeschränkte Uebertragung schließt folgende Rechte in sich:

a) das ausschließliche Recht der Herstellung von Kopien,
b) das ausschließliche Recht der Verbreitung von Kopien,

c) das ausschließliche Recht, die Kopien öffentlich vorzuführen [99]).

Häufiger ist die beschränkte Uebertragung; und zwar liegt hier eine örtliche Beschränkung vor. Der Verleiher erhält die Rechte nur innerhalb eines Bezirkes, in dem er das Monopol hat.

Diesen beschränkten Rechten unterliegen nur Spielfilme, während Wochenschauen und Lehrfilme [100]) dem Monopol nicht unterworfen sind. Nach Weinwurm [101]) erhält der Verleiher nur das Recht zur Verbreitung und Vervielfältigung, während ihm Negativ oder Kopien zur Ausnutzung vermietet werden. Nach Rauthe [102]) erwirbt der Verleiher „lediglich das Recht auf eine bestimmte Anzahl" von Kopien, die er dann auf eigene Rechnung herstellen läßt.

Im Inlande werden, wenn es sich nicht um ganz große Verleiher handelt, die Negative in Kopieranstalten deponiert. Der Verleiher zieht Kopien nach Bedarf. Die großen Verleiher lassen sich das Negativ mit allen Rechten übertragen, der Produzent behält sich das Miteigentum vor.

Aus dem Rechte der Verleiher, jedem beliebigen Kino Filme zu liefern, ergaben sich Unzuträglichkeiten, die darin bestanden, daß zwei konkurrierenden Kinos zu gleicher Zeit oder nacheinander von verschiedenen Verleihern der gleiche Film geliefert wurde und die betreffenden Kinos keine genügende Nachfrage aufzuweisen hatten. Diese Mißstände führten zu einer Einteilung Deutschlands in fünf Bezirke:

1. Norddeutschland,
2. Berlin und Mark Brandenburg, Pommern, Ostpreußen,
3. Rheinland-Westfalen,
4. Mitteldeutschland,

[99]) O. Fritzel, S. 31 ff.
[100]) Ebenda.
[101]) Weinwurum, S. 6.
[102]) Rauthe, S. 32.

5. Süddeutschland,

6. Als selbständiger Verleihbezirk Hessen-Nassau[103]).

Die Verleiher erhalten jetzt vom Produzenten eine Verbreitungslizenz entweder für ganz Deutschland oder für einen einzelnen Bezirk, sodaß die Belieferung der Kinos jetzt von einer einzelnen Stelle erfolgt, da innerhalb des Bezirks kein anderer Verleiher Filme anbieten darf. Ein weiterer Vorteil liegt darin[104]), daß weniger Kopien hergestellt zu werden brauchen. Die Bezirkseinteilung hat für die Monopol-Verleiher, die die Lizenz für ganz Deutschland besitzen, die Vorteile der Dezentralisation. In die einzelnen Bezirke werden Filialvertreter entsandt, die durch „individuelle Bedienungsmöglichkeiten"[105]) und „nahen persönlichen Kontakt" für eine reibungslose Abwicklung sorgen. Auch wäre eine pünktliche Lieferung ohne Bezirkseinteilung oft nur schwer durchzuführen, da die Entfernung zwischen den einzelnen Kinobesitzern, die Ihre Filme einander abzuliefern haben, unter Umständen sehr groß sein kann. Zu unterscheiden sind Verleiher, die einem Konzern angegliedert sind und selbständige Verleiher. Der Aufgabenkreis dieser beiden Arten ist voneinander quantitativ verschieden. Der dem Konzern angegliederte Verleiher erfüllt vier Aufgaben:

a) Er vermittelt innerhalb des Konzerns die Produktion der eigenen Gesellschaft an die zum Konzern gehörenden Kinos.

b) Er vermittelt die eigene Produktion an fremde Kinos.

c) Er vermittelt fremde, auch ausländische Filme für fremde Kinos[106]). Diese Aufgabe ist die eigentliche Aufgabe des selbständigen Verleihers.

d) Er vermittelt fremde Produktion für eigene Kinos. Ferner hat er noch die kaum ins Gewicht fallende Vermittlung von Normalfilmen an Private für unentgeltliche Vorführungen.

[103]) Boehmer-Reitz, S. 192 f.
[104]) Weinwurm, S. 10.
[105]) Aus dem Progr. des Verleiherkreises, L. B. B. 158, 7. 7. 33.
[106]) a, b, c, R. Lipschütz, S. 39.

b) Die Entwicklung des Verleihs.

Statistiken über die Anfänge des Verleihs bis zum Jahre 1911 sind nicht vorhanden. Erst von diesem Jahre ab ist eine zahlenmäßige Darstellung zu erlangen.

Zunächst bestanden die Verleihfirmen aus einem Betriebe, der die Handelstätigkeit übernahm. Später, und vor allem seit der Bezirkseinteilung, war für die Monopolverleiher, die den ganzen deutschen Markt als Absatzgebiet besaßen, die Errichtung von Filialbetrieben unumgänglich notwendig. Es müssen daher bei der zahlenmäßigen Darstellung die Verleih-Unternehmen und die Verleih-Betriebe berücksichtigt werden, wobei man allerdings davon absehen muß, daß es sich nicht immer um reine, nur einer Tätigkeit dienende Unternehmungen in der Filmwirtschaft handelt.

Jahr	Berlin	Auswärts	Zusammen[107])
1911	24	42	66
1912	28	95	123
1913	20	61	81
1914	40	90	130
1915	42	92	134
1916	37	100	137
1917	43	90	133
1918	46	100	146
1919	60	215	275
1920	62	202	264
1921	68	260	328
1922	70	310	380
1923	65	255	320
1924	38	247	285
1925	84	289	373
1928	138	375	513
1929	144	331	475
1930	179	287	466
1931	192	307	499

Im Jahre 1911 waren in Deutschland 66 Verleih-Betriebe. Ihre Zahl stieg, durch den Krieg begünstigt, 1914 auf 130, 1919 auf 275 und dann in schneller Folge auf 499 im Jahre 1931. Regelmäßiger als auswärts verlief die Ent-

[107]) Jahrbuch der Filmindustrie 1933, S. 65.

wicklung in Berlin. Besonders machte sich auswärts von 1928 zu 1929 der Uebergang zum Tonfilm bemerkbar, der eine Verringerung der Filialen und eine Konzentration auf Berlin zur Folge hatte. Auch die „Provinzverleiher konnten sich infolge der ungünstigen Tonfilmsituation nur vereinzelt halten“ [108]).

Während sich die Zahl der Produktions-Unternehmungen von 1911 bis 1929 um das 33-fache erhöhte, stieg die Zahl der Verleihbetriebe nur um das 7-fache [109]). Die Notwendigkeit eines Steigens der Verleihbetriebe in demselben Maße ist nicht gegeben. Denn eine erhöhte Produktionstätigkeit kann von dem Verleih ohne Schwierigkeiten noch bewältigt werden. Außerdem war mit dem Steigen der Produktions-Unternehmungen keine entsprechende Steigerung des Filmangebots verbunden.

Eine Gliederung der Verleiher nach der Zahl der von ihnen verliehenen Filme in den Jahren 1930 und 1931 läßt deutlich eine Tendenz erkennen.

1930 [110]).

Verleiher	Zahl der Filme	Filme zusammen
10 = 28 %	mit höchst. 1	10 = 5 %
11 = 31 %	2—4	27 = 12 %
6 = 16 %	5—6	34 = 15 %
9 = 25 %	10 und mehr	150 = 68 %
36 =100 %		221 =100 %

1931

Verleiher	Zahl der Filme	Filme zusammen
7 = 18,9 %	mit höchst. 1	7 = 3,5 %
16 = 43,2 %	2—4	43 =21,3 %
8 = 21,6 %	5—6	53 =26,2 %
6 = 16,3 %	10 und mehr	99 =49,0 %
37 =100,0 %		202 =100 %

Die hier angeführten Firmen (keine Bezirksverleiher) haben große Spielfilme verliehen, die anderen Firmen, die sich mit dem Verleih kleiner Filme beschäftigten, fanden

108) Jahrbuch der Filmindustrie 1930, S. 53.
109) Ebenda S. 53.
110) Ebenda 1933, S. 61; Relativzahlen danach errechnet.

hier keine Berücksichtigung. Diese Aufstellung gibt vor allem ein den tatsächlichen Verhältnissen mehr entsprechendes Bild als die allgemeine Verleiherstatistik, die auch Firmen erfaßt, die eine Tätigkeit nicht ausüben.

Die Ueberlegenheit der Großbetriebe ergibt sich ohne weiteres. Es verliehen 9 Großverleiher mit 10 und mehr Filmen allein 68 % sämtlicher großen Spielfilme. Trotzdem war die Tendenz von 1930 zu 1931 auf Kosten der Groß- und Kleinverleiher und zugunsten der Mittelfirmen erfolgt. 1930 verliehen also 25 %[111]) der Verleiher allein 68 % des Filmangebots. 1931 war das Verhältnis anders, 16 % der Filmverleiher verliehen 49 % der Filme. Die kleinen Unternehmungen mit 1 Film machten 1930 28 % der Verleiher aus, die von ihnen verliehenen Filme betrugen 5 % des Filmangebots. Ihr Anteil sank 1931 auf 18 % und ihr Filmanteil auf 3,5 %. Die mittleren Verleiher mit 2,4 Filmen betrugen 1930 31 % aller Verleiher mit einem Filmanteil von 12 % und im Jahre 1931 waren sie 43 % der Verleiher und ihre verliehenen Filme waren auf 21 % gestiegen. Die Zunahme der von dieser Verleihergruppe vertriebenen Filme war stärker (nämlich 59 %) als die Zunahme der Verleiher selbst. (45 %).

In ähnlichem Maße erfolgte die Zunahme der Verleiher mit 5 6 Filmen. Sie nahmen 1930 16 % mit 15 % Filmanteil ein, 1931 dagegen 21 % mit einem Filmanteil von 26 %. Auch in dieser Gruppe war die Zunahme der verliehenen Filme größer (56 %) als die Zunahme der Verleiher selbst (33 %). Betrachtet man das Verhältnis der Zunahme beider Gruppen zueinander, so ergibt sich, daß die Zunahme der Gruppe mit 2 4 Filmen größer ist als die Zunahme der Verleiher der Gruppe mit 5 6 Filmen, nämlich um 12 % größer. Ferner ergibt sich, daß die Zunahme der verliehenen Filme der ersten Gruppe nicht im selben Maße gestiegen ist wie die Zunahme der Verleiherzahl, nämlich um nur 3 %. Obwohl

([111]) Die Berechnungen in Ziffern sind nach den stat. Angaben des Jahrb. d. F.-I. 1933, S. 60 f. erfolgt.

also eine Verschiebung zugunsten der mittleren Verleiher eingetreten ist, nehmen die größeren Verleiher unter ihnen den Verleih der Filme in einem günstigeren ökonomischen Verhältnis vor, denn es entfallen auf die Verleiher der 2. Gruppe mehr als auf die der ersten Gruppe.

Gegenüberstellung der beiden mittleren Verleihergruppen in ihrer Zunahme.

	Verleiher mit 2—4 Filmen		Verleiher mit 5—6 Filmen	
Jahr	Verleiher	Filme	Verleiher	Filme
1930	36 %	12 %	16 %	15 %
1931	43 %	21 %	24 %	26 %

Die Zunahme der Verleiher 1931 und der Filme jeder einzelnen Gruppe.

Verleiher mit 2—4 Filmen		Verleiher mit 5—6 Filmen	
Verleiher	Filme	Verleiher	Filme
45 %	59 %	33 %	56 %

Die Gruppen nebeneinander

Zunahme der Verleiher beider Gruppen im Verhältnis:	Zunahme der verliehenen Filme der beiden Gruppen:
45 : 33 = 33 %	59 : 56 = 5 %

Da aber die Großverleiher im Jahre 1930 imstande waren 150 Filme zu verleihen, also so viel wie im Jahre 1933 insgesamt verliehen wurden, läßt sich auf die Ueberlegenheit der Großbetriebe schließen.

Die Ursache des Rückganges der kleinen Verleiher liegt in der größeren Risikoempfindlichkeit. Es ist beim Versagen eines Films keine Ausgleichsmöglichkeit in anderen vorhanden[112]). Das Absinken der Großverleiher ist auf die Schwierigkeit des Absatzes großer Filmstaffeln zurückzuführen und wahrscheinlich eine vorübergehende Erscheinung.

[112]) Jason III, S. 45 f.

4. Das Kino.

a) Besonderheiten und Kosten des Kinos.

An letzter Stelle der Filmwirtschaft steht die Filmvorführung, das Kino. Es tritt mit dem Kinobesucher als dem Filmkonsumenten in unmittelbare Verbindung, und dieses Zusammentreffen bildet den eigentlichen Filmmarkt, auf dem der Film seinen eigentlichen Zwecken zum ersten Male dienstbar wird.

Das Kino hat seinen Platz in der Filmwirtschaft an der Stelle, wo sonst der Kleinhandel steht. Aehnlich wie dieser vermittelt er zwischen Hersteller und Benutzer. Aber im Unterschied zum Kleinhandel nimmt das Kino nicht die Veräußerung von Gütern vor, sondern bietet den Film als Filmvorführung in Form der Dienstleistung dem Besucher.

Das Kino dient der Schaffung des Bereitschaftsgegenstandes „Filmdarbietung". Aus diesem Umstand ergibt sich für das Kino eine Reihe von Besonderheiten.

Das Kino erfüllt seine Aufgabe mit technischen Einrichtungen, die einen beträchtlichen Teil fester Anlagen beanspruchen und dem Kino ein charakteristisches Gepräge geben. Das Kino ist die von allen Sparten der Filmwirtschaft am stärksten kapitalintensive Unternehmung. Es kommt mit der relativ geringsten Zahl von Arbeitskräften aus. Die aus diesem Umstand erwachsenden Ursachen liegen in einer ganzen Anzahl sich aus einander ergebenden Eigenheiten: Die erste davon, auf der alle anderen fußen, liegt in dem räumlichen Zusammenfallen von Angebot und Konsumtion, nämlich der Benutzung [113]).

Unter Voraussetzung dieses Zusammenfallens und des Umstandes, daß es sich beim Film um eine Darbietung bei kollektiver Konsumtion handelt, und der Massenkonsum wegen des räumlichen Zusammenfallens von Darbietung und Benutzung auf keine andere Weise als gleichzeitig erfolgen kann, wird für den Filmvorführer die Schaffung

[113]) Im Theater fallen Konsum, Absatz und Darbietung zusammen.

eines großen Raumes zur Aufnahme einer optimalen Menge von Besuchern nötig[114]).

Diese Maßnahme, die eine Verteilung der fixen Kosten des Films auf möglichst viele Besucher bezweckte, hatte aber zur Folge, daß die fixen Kosten durch Schaffung des Zuschauerraumes eine weitere Vergrößerung erfuhren. Diese neue Erhöhung der konstanten Kosten fällt besonders schwer ins Gewicht, weil die Größe dieses Raumes einer weiteren Besonderheit der Filmvorführung angepaßt ist: Diese besteht darin, die Größe des Raumes auf den Spitzenbedarf, der anders als bei den meisten Kleinhändlern nur abends und am Wochenende tätig wird, abzustellen. Es ergibt sich eine hohe Ueberkapazität, die auch bei voller Besetzung der beiden Spitzen vorhanden wäre.

Denn das Kino wird im allgemeinen nur abends tätig. Seine Ursache hat das darin, daß es sich um einen Massenbedarf handelt, der nur abends (nach Geschäftsschluß) effektiv werden kann. Die Folge dieses Spitzenbedarfs ist die Höhe der fixen Kosten, die höhere Preise im Gefolge haben als es bei kontinuierlicher Ausnutzung der Fall wäre. Nur etwa 7 % beträgt die tatsächliche Ausnutzung der Kinoplätze[115]), d .h. die Beanspruchung durch die Besucher macht noch nicht den 10. Teil von der Leistung aus, die denkbar ist, wenn man die technische Möglichkeit zugrunde legt, daß das Kino täglich 7, wöchentlich 49 Vorstellungen geben und seine Platzzahl also 49mal umlegen könnte. Eine Erfassung der Kino-Ueberkapazität ist nur auf Grund des Platzangebots möglich, da die Feststellung der übrigen Anlagen nicht durchzuführen ist. Unter der Kino-Ueberkapazität in diesem Sinne ist daher

[114]) Die Umschlagsgeschwindigkeit des Films wird wegen des Konsums im Hause des Vorführers sehr herabgesetzt. Zum Ausgleich muß ein Umschlag nebeneinander erfolgen. Denn ähnlich dem doppelten Umschlag vom Film aus gesehen (Produzent bzw. Verleiher) besteht auch innerhalb des Kinos ein zweifacher Umschlag und zwar 1. genau wie beim Film allgemein durch die Projektion, 2. aber durch die Zahl der Plätze nebeneinander.

[115]) Errechnet nach Jason, Handbuch III, S. 72 f.; vgl. S. 118.

das Verhältnis der jeweils zur Verfügung stehenden Plätze zu den benutzten in einem Jahr zu verstehen. Sie kommt in drei Arten vor: Die erste Art ist die Ueberkapazität infolge unkontinuierlichen Betriebes. Die beiden anderen Arten wurzeln innerhalb der üblichen Spielzeit. Eine von ihnen entstand wegen der Verlagerung des Besuchs auf das Wochenende. Beide Arten sind dem Wesen jeden Bereitschaftsgegenstandes adhärent. Die andere, dritte, echte Ueberkapazität geht auf die mangelnde Ausnutzung in Zeiten wirtschaftlicher Not zurück.

Die erste Art, die Theoretische Ueberkapazität entstand dadurch, daß ein kontinuierlicher Betrieb während des ganzen Tages nicht erfolgt. Sie ist eine Folge des dem Kino eigentümlichen doppelten Spitzenbedarfs, der fast ausschließlich abends und am Wochenende vorhanden ist. Infolgedessen entstand, da für den Bedarf am Abend und am Wochenende ein genügendes Platzangebot vorhanden sein mußte, ein während der übrigen Zeit ungenutztes Kapital, das nicht nur in Plätzen allein bestand, sondern auch in der damit zusammenhängenden Größe des Raumes, der Stärke der Vorführungsapparate oder von Kinos überhaupt. Die für den doppelten Spitzenbedarf zur Verfügung stehenden Sitzplätze sind bei gleichmäßiger Verteilung der Besuche auf den ganzen Tag und die ganze Woche unverhältnismäßig hoch. Bei einer Vorstellungszeit von 9 Uhr bis 23 Uhr, also bei 7 Vorstellungen am Tage, ständen in einem Jahre (1928) 4 781 579 348 Sitzplätze zur Verfügung [116]). Von dieser Platzzahl wurden jedoch nur 352 523 000 das ist die Zahl der Besucher in Anspruch genommen, also nur 7,3 % ausgenutzt [117]). Es ist also bei Zugrundelegung aller den ganzen Tag spielenden Kinos eine theoretische Ueberkapazität von 92,7 % vorhanden, selbst bei einem Besucherhöchststand, wie er

[116]) Errechnet nach Jason III, S. 72 f.

Bei der Errechnung der 1. Art der Ueberkapazität mußte das Jahr 1928 benutzt werden, da es sich hierbei um eine Ueberkapazität handelt, die strukturell bedingt ist.

[117]) Vgl. S. 118.

1928 zu verzeichnen war. Bestände die Möglichkeit einer Anpassung der angebotenen Platzzahl an einen ausgeglichenen auf den ganzen Tag gleichmäßig verteilten Bedarf, dann wäre eine Raumersparnis zu erzielen, kleinere (billigere) Apparate würden genügen, Angestellte wären weniger zahlreich nötig, und die Kosten könnten beträchtliche Verringerung erfahren[118]).

Die zweite Art der Ueberkapazität, der Benutzungsgrad, besteht ebenso wie die dritte, innerhalb der gewöhnlichen abendlichen Spielzeit. Es ist die Differenz der innerhalb dieser normalen Spielzeit zur Verfügung stehenden Plätze und der Zahl der Besucher. Sie entstand dadurch, daß keine gleichmäßige Verteilung der Besuche auf die ganze Woche stattfindet und am Wochenende zur Bewältigung der größeren Besucherzahl eine höhere Anzahl von Plätzen bereitstehen muß. Also auch hier, innerhalb des tatsächlichen, sich in Spitzen äußernden Bedarfs, ist der Benutzungsgrad relativ gering, da innerhalb der normalen Spielzeit der Wochenendbesuch in den Kinos gegenüber den Abendbesuchen der Wochentage als Spitzenbedarf gilt.

Bei 15 Vorstellungen wöchentlich[119]) ist im Jahre ein Platzangebot von 911 268 540 Plätzen vorhanden, wenn man auch die nicht täglich spielenden Kinos berücksichtigt. Der Anteil der Besuche macht demnach 38,6 %[120]) aus, sodaß hier der Benutzungsgrad kaum mehr als $^1/_3$ der Leistungsfähigkeit beträgt.

Die Platzzahl der nicht täglich spielenden Kinos würde bei etwa 420 Vorstellungen im Jahr, also wenn sie dazu übergingen, täglich zu spielen, mit ihrem Platzangebot fast ausreichen, den Bedarf zu decken. Das zeigt am deutlichsten die hohe Uebersetzung bei den Kinos. Aber

118) Als Beispiel sei hier ein sog. „Non-Stop-Kino" aus Detroit angeführt, das Tag und Nacht in Betrieb ist, während hunderte von Kinos 18 Stunden hindurch spielen. (L. B. B. 5, 6. I. 34).

119) Nach Jason III. S. 72 f. nehmen die Verleiher für die täglich spielenden Kinos 15 Vorstellungen pro Woche an.

120) Jason III. S. 67, 72 f. und im Film-Kurier 146, 24. VI. 33. Auch hier mußte 1928 zugrunde gelegt werden.

hier ist schon eine Ursache der Ueberkapazität zu erkennen: Die Zahl der Besucher erreicht nur deshalb ihre Größe, weil die Kinos konsumorientiert sind, sich in der Nähe des Konsumenten befinden müssen und wegen ihrer Preise die Besucher erfassen können. Viele Kinos, bei denen die Voraussetzungen gegeben sind, bemühen sich, die in der Ueberkapazität liegenden fixen Kosten in Form der Tageskinos abzudecken. Bei einer gleichmäßigen Verteilung des Filmkonsums über die ganze Woche, wäre eine 60 %ige Ersparnis an Plätzen gegeben.

Als Folgerung können zwei Schlüsse gezogen werden. Ließe sich ein Ausgleich auch nur innerhalb der normalen Spielzeit, also eine Anpassung an einen Wochendurchschnittsbesuch von heute erreichen, dann wären entweder weniger und größere Kinos nötig, oder die Zahl der Kinos bliebe die gleiche, aber ihre Größe könnte erheblich vermindert werden. Der erste Fall widerspricht allerdings dem Wesen des Kinos, das kostenmäßig einen hohen Umschlag des Films herbeiführen muß, einen großen Markt braucht, diese Ziele aber nur erreichen kann, wenn es sich zum Konsumenten, möglichst in seine unmittelbare Nähe begibt, sodaß ein Besuch ohne besondere Aufwendungen an Zeit und Fahrgeld erlangt werden kann. Deshalb muß auch die Zahl der Kinos groß sein.

Die dritte Art, die Echte Ueberkapazität, besteht darin, daß in Zeiten wirtschaftlicher Not selbst an Tagen mit höchstem Besuch nicht alle Plätze eines Kinos besetzt werden[121]). Zwei miteinander verflochtene Ursachen sind hier maßgebend, der Bevölkerungswohlstand und die Preisbindungen der Kinos. Denn zahlungsschwache Besucher müssen auf den Besuch verzichten, wenn die billigsten für sie erschwinglichen Plätze ausverkauft sind. Die billigsten Plätze dürfen, wie die anderen Platzkategorien auch,

[121]) Dieser Ausnutzungsgrad läßt sich zahlenmäßig nicht feststellen, wie auch der Spitzenbedarf des Wochenendes von Feiertagen und besonderen Gründen, wie schlechtem Wetter nicht erfaßt werden können. Selbst die Ermittlung der Besucherzahl geht nur über die Vergnügungssteuer.

nur einen bestimmten Teil der Gesamtplatzzahl einnehmen, sodaß eine willkürliche Erweiterung der billigen Plätze dem zahlungsschwachen Bedarf entsprechend, nicht möglich ist, und die teueren Plätze nicht ausgenutzt werden[122]). Eine Abdrängung dieser Kreise auf die verbilligten ersten Vorstellungen an Wochentagen erreicht nicht immer sein Ziel.

Die Ueberkapazität der deutschen Kinos ist seit 1929 aus zwei Ursachen gestiegen. Einmal nahm die Besuchszahl ab, die Zahl der Kinos vergrößerte sich aber. Die Zunahme der Kinos ist vor allem auf das Zusammenbrechen vieler Kino-Unternehmungen zurückzuführen, die den Betrieb zu niedrigen Preisen weiter veräußern mußten. Geschah das mehrmals bei demselben Kino, so konnte ein späterer Erwerber, das jedesmal billiger verkaufte Kino zu einem Preis übernehmen, der ihm den Betrieb ermöglichte. Aus diesem Grunde sind wohl sehr viele Kinobesitzer zusammengebrochen, ohne daß es zu einem Rückgang der Kinos überhaupt geführt hat.

Jahr	Zahl der täglich spielenden Kinos[123])	Zahl der Besuche[124])
1928	2 065	352 533
1929	2 154	328 328
1930	2 181	290 357
1931	2 118	273 113
1932	2 196	230 166

Die bereits vorhandene Schere von Leistungsfähigkeit und Besuchshäufigkeit hat sich nach zwei Seiten hin erweitert: Die Kinos nahmen von 1928 bis 1932 um 6 % zu, die Zahl der Besuche fiel im gleichen Zeitraum um 35 %[125]).

In den Ursachen der Kino-Ueberkapazität liegen

[122]) Die Untersuchungen des Inst. f. Konj.-Forschg. für die ersten Monate 1933 ergaben, daß 42 % der Besucher Karten bis zu 55 Pf., also die billigsten Plätze löst. (Jason im Film-Kurier 276, 24. 11. 33).

[123]) L. B. B. Nr. 37.

[124]) Jason III, S. 67 und Film-Kurier Nr. 146, v. 24. 6. 33.

[125]) Eine Vergrößerung der Kinozahl soll in Zukunft durch besondere Prüfung der Reichsfilmkammer verhindert werden.

gleichzeitig die Ursachen der fixen Kosten, die für das Kino besonders charakteristisch sind und eine hohe Bedeutung für den Absatz und die Preispolitik haben. Die Kostenverhältnisse des Kinos sind gegenüber den Produktionsbetrieben völlig verschieden und unvergleichbar. Sie bestehen in der sich verändernden Zurechnung der Kostenfaktoren zu den konstanten Kosten. Aehnlich wie der fertige Film, vom Produzenten, bezw. Verleiher aus gesehen, durch einen doppelten Umschlag amortisiert werden soll, erfährt auch der Film im einzelnen Kino einen derartigen zweifachen Umschlag. Einmal fällt er mit dem Umschlag zusammen, den der Film, vom Produzenten aus gesehen, vornimmt, nämlich durch Projektion. Der andere Umschlag im einzelnen Kino erfolgt „nebeneinander" durch gleichzeitige Vorführung vor einer größeren Menge von Zuschauern. Je nachdem man nun diese beiden Möglichkeiten betrachtet, werden variable zu fixen Kosten.

Diese beiden Fälle, die nur bei einem arbeitenden Betrieb in Betracht kommen, sind einem stillgelegten Kino entgegenzustellen. In diesem Fall gehören zu den fixen Kosten, wie überall auch, alle laufenden Aufwendungen, die unabhängig vom Umsatz, also auch bei nicht arbeitendem Kino vorhanden sind. In diesem Falle gehören also dazu: Pacht oder Miete für das Kino, Zinsen und Amortisation der sonstigen Anlagen und Abschreibungen. Unter diesem Gesichtspunkt, von der Kinounternehmung aus gesehen, bestehen die variablen Kosten hier in der Miete des Films[126]), Löhnen, Heizungs- und Stromkosten, die alle nur bei tatsächlicher Verwendung entstehen.

Untersucht man (bei Inbetriebnahme des Kinos) den Fall, bei dem das Mittel zur Erzielung eines hohen Umschlages in einer vielfachen Projektion besteht,

126) Die Miete des Films besteht in einer festen Summe, der Garantie, und einer prozentualen Beteiligung des Verleihers an den über diese Summe hinausgehenden Einnahmen. Da die Garantie nur selten überschritten wird, kann die Miete als feste Summe angesehen werden.

dann sind die fixen Kosten um die Film-Miete vermehrt worden, die an sich, vom Betriebe aus gesehen, zu den variablen gehört. Die Film-Miete gehört insofern dazu, als die Miete (die Garantie-Summe) ohne Erhöhung auf mehr Umsätze (Vorstellungen und damit auf mehr Besucher) verteilt werden kann.

Eine weitere Veränderung in dieser Kostenzusammensetzung tritt bei dem Fall ein, in dem eine möglichst große Zahl von Besuchern zu gleicher Zeit ein hoher gleichzeitiger Umschlag also das Mittel zur Erzielung eines hohen Umsatzes wird. Denn bei der intensiven Ausnutzung durch Erzielung einer möglichst großen Besucherzahl pro Vorstellung werden auch diejenigen Kostenteile zu fixen Kosten, die im vorigen Fall zu den variablen gehörten. Nach ihrem Fortfall sind kaum noch Kosten vorhanden, die zusätzlich hinzutreten. Das ist besonders günstig, denn die Kosten, die im vorigen Fall bei jeder neuen Vorstellung, einem neuen Besucherkreis zusätzlich sind, können hier ebenfalls als fixe Kosten neben den eigentlichen fixen Kosten eine hohe Ausnutzung erfahren. Diese für das Kino günstigen Eigenschaften erschließen wenigstens die Möglichkeit einer weitestgehenden Umlegung der Kosten. Während im Handel die Waren, bis auf den eisernen Bestand, keine fixen Kosten verursachen, ist dies beim Kino der Fall. Das hängt mit der Trennung von Filmband und Projektion zusammen. Denn nicht das Filmband wird abgesetzt, ist Ware für den Kinobesitzer; sondern der Film wird als Dienstleistung in Form der Projektion dem Besucher zugänglich gemacht. Auf diesen Umstand und darauf, daß der Film nicht in das Eigentum des Kinobesitzers übergeht, ist die Umwandlung des Films vom variablen zum fixen Kostenbestandteil zurückzuführen.

In der folgenden Tabelle soll die Verschiebung der Kostenfaktoren veranschaulicht werden.

	Fixe Kosten	Variable Kosten
I. Fall. Die Kostengliederung nach der Kino-Bilanz	Kinomiete, Zinsen u. Amortisationen, Abschreibungen.	Miete des Films, Löhne, Heizung, Strom, Steuern
II. Fall. Die Kostengliederung bei Erhöhung des Umsatzes durch mehrfache Vorstellungen	Kinomiete, Zinsen u. Amortisationen, Abschreibungen, Miete des Films.	Löhne, Heizung, Strom, Steuern
III. Fall. Die Kostengliederung innerhalb einer Vorstellung	Kinomiete, Zinsen, Amortisation, Abschreibung, Miete des Films, Löhne, Heizung, Strom und Steuern.	Umsatzsteuer und Lustbarkeitssteuer

In dem 2. und 3. Fall ist die Filmmiete zum fixen Kostenbestandteil insofern geworden, als die Miete für den Film, gleichgültig ob mehrere Vorstellungen veranstaltet werden oder nur eine, ob pro Vorstellung sehr viele Besucher anwesend sind oder nur wenige, gezahlt werden muß. Es spielt hierbei kaum eine Rolle, daß auch eine prozentuale Beteiligung des Verleihers in Frage kommt, da die Garantiesumme (= Miete) nur selten überschritten wird.

Im 3. Fall sind noch die meisten anderen variablen Kosten zu fixen geworden, weil sie (in gleicher Höhe) vorhanden sind, wenn das Kino bis auf den letzten Platz gefüllt ist oder kaum Besucher aufzuweisen hat. Als einzige variable Kosten blieben von den Steuern die Umsatzsteuer und die Lustbarkeitssteuer.

Aus der Verschiebung der Kosten ergibt sich, daß es nicht so vorteilhaft ist, mehrere Vorstellungen zu veranstalten, als die einzelne Vorstellung intensiver auszunutzen, d. h. jede einzelne Vorführung mit einer optimalen Besuchermenge zu versorgen. Obwohl also der 3. Fall eine günstigste Ausnutzung der Kosten ergibt, stellen hier die Preisbindungen Hindernisse dar, denn die einzelnen der Kinogröße entsprechend festgelegten Eintrittspreise nehmen genau bestimmte prozentuale Anteile der Gesamtplatzzahl ein. Infolgedessen können Besucher, die nur niedrige Eintrittspreise zu zahlen vermögen, an der Vorstellung nicht teilnehmen, wenn die Plätze der niedrigen

Preiskategorie besetzt sind. Die teuren Plätze bleiben dann vielfach unbesetzt, und die Ausnutzung der in der einzelnen Vorstellung sehr hohen fixen Kosten kann nicht in erforderlichem Maße durchgeführt werden.

Die Größe der Kostenfaktoren und die Höhe ihrer Verschiebung und damit auch der Grad ihrer Bedeutung jeweils in den drei geschilderten Fällen ist in folgender Tabelle zu erkennen. Allerdings ist die Aufstellung nach der diese Tabelle errechnet wurde [127]) nicht genügend detailliert, aber im großen ist die Bedeutung der einzelnen Gruppen erkennbar.

	Fixe Kosten	Variable Kosten
I. Fall. Die Kostengliederung nach der Kinobilanz, bei ruhendem Betrieb	20,9 %	79,1 %
II. Fall. Die Kostenveränderung bei Erhöhung des Umsatzes durch mehrfache Vorstellungen	50,4 %	49,6 %
III. Fall. Die Kostengliederung innerhalb einer Vorstellung	88,4 %	11,6 %

Im dritten Fall werden die fixen Kosten nicht ganz diese Höhe erreichen, da noch die Umsatzsteuer hinzukommt, die in den 11,6 % nicht enthalten ist.

Es ist daher verständlich, daß in Italien [128]) der Typ eines sog. Doppelkinos besteht, in dem der Film mittels eines Spiegels auf eine zweite Fläche projiziert wird. Es ist bei diesem System die Möglichkeit vorhanden, die hohen fixen Kosten des 3. Falles in außerordentlich starkem Maße zu verteilen. Denn eine Umlegung der fixen Kosten durch Erweiterung der Größe eines Kinos ist beschränkt. In sehr großen Kinos leidet die Sicht und die Akustik. Die Verwendung kleinerer Räume aber verbindet die günstigen technischen Eigenschaften mit den wirtschaftlichen Vorteilen eines großen Raumes, denn es ist in diesem Falle ohne jeweils neue fixe Kosten für Projektionsapparate etc. eine Erfassung einer hohen Besucherzahl möglich.

[127]) Errechnet nach Angaben von Jason, Kinematograph Nr. 30, vom 11. II. 33.

[128]) L. B. B. Mitteilung Nr. 52, 2. 3. 34.

Im einzelnen gliedern sich die Kino-Kosten wie folgt[129]):

Bezeichnung	In Millionen RM nach Berechnung von			In % nach Berechnung von		
	I. f. K.	Reichsv.	Jason	I. f. K.	Reichsv.	Jason
1. Film-Miete	55,0	60,0	59,0	27,5	30,0	29,5
2. Pacht und Miete	34,0	30,0	33,8	17,0	15,0	16,9
3. Versicherung	24,0	21,8	3,6	12,0	10,9	1,8
4. Lustbarkeitsst.	23,0	22,8	23,2	11,5	11,4	11,6
5. Reklame	22,0	21,4	17,0	11,0	10,7	8,5
6. Personal	20,0	20,0	26,6	10,0	10,0	13,3
7. Amortisation u. Unterhalt	6,0	8,0	8,0	3,0	4,0	4,0
8. Sonstiges und Ertrag.	16,0	16,0	28,8	8,0	8,0	14,4
	200,0	200,0	200,0	100,0	100,0	100,0

Die Film-Miete erfuhr durch den Tonfilm eine Erhöhung, auf der anderen Seite ergaben sich aber wiederum Ersparnisse, die in anderem Zusammenhang noch behandelt werden. Die Steuern sind in dieser Tabelle nicht einzeln ausgewiesen und stecken in anderen Kosten. Auf Grund des Abkommens[130]) zwischen Verleihern und Kinobesitzern ist der Verleiher berechtigt, auf Kosten des Kinobebesitzers für den Transport, für Feuergefahr und Einbruch eine Versicherung vorzunehmen, sofern sich der Kinobesitzer nicht selbst versichert. Verschiedene zusätzliche Kosten ergaben sich teils aus polizeilichen Vorschriften, teils aus den Bedingungen der Verleiher, die eine Maximalgröße der Film-Abrollspulen vorschreiben. Die Polizeivorschrift richtet sich gegen die erhöhte Feuersgefahr, die bei großen Filmspulen vorhanden ist und bei kleineren Spulen wegen der geringeren Reibung des Filmbandes geringer wird. Die Verleihervorschrift bezweckte eine größere Schonung der Filme. Der Kinobesitzer muß die Filme „auf einer einwandfreien Maschine in normalem Tempo" vorführen[131]). Die Folge war, daß der Film in

[129]) Jason, Kinematograph Nr. 30 vom 11. II. 33.
[130]) Bestellschein A. D. F. 1932.
[131]) A. D. F.-Bestellschein 1932.

Akte geteilt wurde und nach jedem Akt eine Pause eintrat, während der die nächste Filmrolle eingesetzt wurde. Neben der technischen Unvollkommenheit dieser Vorführungsart waren auch höhere Kosten vorhanden und die kurze Zeit, in der sich der Bedarf zusammendrängt, konnte nicht genügend ausgenutzt werden, da die Spielzeit wegen der Pausen eine Verlängerung erfuhr. Infolgedessen wurde die Beschaffung einer zweiten Projektionsmaschine notwendig, die mit der ersten zusammen eine pausenlose Vorführung ermöglichte.

Die Reklamekosten betragen fast 10 % der gesamten Kosten. Es ist hier eine Ersparnis insofern vorhanden, als der einzelne Kinobesitzer sein Reklamematerial nicht selbst herstellen läßt und käuflich erwirbt, sondern nur leihweise vom Verleiher bezieht. Es sind dies Plakate verschiedener Größe, Photographien für die Schaukästen, Diafolien (Glaspositive zum Durchleuchten), Beschreibungen, Handzettel, Starphotos für die Räume des Kinos und sog. Vorspannfilme, die in Ausschnitten einzelne Szenen eines Films zeigen, der in dem betreffenden Kino später gespielt werden soll[132]). Der Leihpreis für einen solchen Vorspannfilm schwankt zwischen 10 RM und 30 RM[133]).

Der Kinobesitzer verschafft sich kleinere Einnahmen durch Vorführung von Reklamen. Für die Vorführung von Diapositiven schwankt der Preis zwischen 15 70 RM. pro Stück und Monat. Für Reklamefilme gelten Preise von 1,50 4,00 RM pro Woche und Meter[134]). Eine entscheidende Rolle spielen diese Einnahmen nicht, aber helfen doch zur Kostenminderung.

b) Die Wandlungen nach Einführung des Tonfilms.

Der Kinobesitzer sah in der Tonfilmeinführung viele Hemmnisse, die in den Patentstreitigkeiten und den damit

[132]) A. D. F.-Bestellschein 1932.
[133]) L. B. B. Nr. 254 vom 27. 10. 33.
[134]) Kurz-Berichterstatter Nr. 51, 18. 12. 32.

verbundenen Apparateverhältnissen, den höheren Kosten auf der einen Seite und den unsicheren Absatzverhältnissen auf der anderen Seite bestanden. Es stellten sich als Hemmnisse noch bestehende Lieferungsverträge auf stumme Filme in den Weg, bei deren Erfüllung sich neue Tonfilmanlagen als unausnutzbar erwiesen hätten. In den meisten Fällen wurden die Verleiher von Kinobesitzern, die das gute Geschäft der ersten Tonfilmzeit sich nicht entgehen lassen wollten, abgefunden, oder wenn die Verleiher bereits über Tonfilme verfügten, diese übernommen.

Die Tonfilmeinführung hatte für die Kinos nicht nur höhere Kosten, sondern auch eine Aenderung in der Kostenzusammensetzung zur Folge. Es mußten jetzt auch akustische Verhältnisse berücksichtigt werden, Aenderungen der Projektionsfläche waren erforderlich. In größeren Kinos kam noch die Ausgabe für einen besonderen Angestellten, der die Tonsteuerung, d. h. die den einzelnen Szenen und dem Kinoraum entsprechende Regulierung der Tonstärke vorzunehmen hatte, dazu. Außerdem erhöhten sich die Filmmieten. Eine Verringerung erfuhren die Ausgaben durch den Wegfall der Begleitmusik, also einen Wegfall von variablen Kosten, wie sie im 2. Fall der angeführten Tabelle bestehen. Infolgedessen veränderte sich auch das Verhältnis der beiden Kostenarten zueinander; das Kino wurde kapitalintensiver, denn anteilsmäßig erhöhten sich nunmehr die fixen Kosten, obwohl die Erhöhung der Filmmiete nicht die Höhe der Kosten für den stummen Film und die Musiker zusammen erreichte, die oft mehr als 50 % [135]) betrugen. Deswegen sind beim Tonfilm Vorstellungen über die übliche Zeit hinaus zum Zwecke der Umsatzerhöhung auch bei geringer Besucherzahl noch lohnend, da die variablen Kosten nach Wegfall der Begleitmusik (des Hauptpostens!) nicht mehr so stark ins Gewicht fallen und die Einnahmen der zusätzlichen Vorstellungen nur die Höhe der variablen Kosten überschreiten müssen, um sich zu rentieren. Als weitere

[135]) Richard Ott, L. B. B. Nr. 51, 1. III. 34.

Folge des Tonfilms ergab sich: Beim stummen Film gehörte in den größeren Kinos zu den fixen Kosten (des 2. Falles) die eigens für den Film geschaffene Komposition. Dieser Kostenfaktor ist weggefallen, und damit erfuhren die fixen Kosten eine Herabsetzung, die es ermöglichte, die Platzkapazität durch häufigeren Wechsel des Programms besser auszunutzen. Denn in den ersten Tagen eines neuen Programms pflegt das Kino am stärksten besetzt zu sein. Die Besucherzahl nimmt immer mehr ab, sodaß pro Vorstellung durchschnittlich weniger Besucher entfallen, je länger der Film läuft. Wird ein Film nur so lange vorgeführt, als er eine optimale Besetzung des Kinos erreicht, was beim Tonfilm durch öfteren Programmwechsel möglich ist, erhöht sich die Rentabilität, nämlich der höhere „Umschlag nebeneinander". Kleinen Kinos ist diese Möglichkeit aus zwei Gründen nicht gegeben, weil sie einmal an Lieferungsfristen gebunden sind und weil sie bei einer bestimmten Besuchshöhe eine Programmverlängerung vornehmen müssen.

Neben den einmaligen und dauernden Kostenerhöhungen waren noch andere Gründe vorhanden, die den Kinobesitzer gegen die Einführung des Tonfilms stimmten. Aber nachdem es durch die Monopolisierung der Tonfilm-Apparate-Industrie gelungen war, einheitliche Wiedergabeapparaturen zu schaffen, schwand eines der großen Risiken, denen der Kinobesitzer ausgesetzt war. Die Verschiedenheit der Tonfilmapparate und die Verschiedenheit der Tonfilme waren die stärksten hemmenden Kräfte [136]) für eine schnelle Entfaltung des Tonfilms in Deutschland. Dem Kinobesitzer war es unmöglich, sich für eine der vielen Apparaturen zu entscheiden, da er bei der Wahl eines bestimmten Apparates unter Umständen keine für diesen Apparat verwendbaren Filme erhalten hätte. Ferner war die Aussicht für eine freie Wahl innerhalb des ange-

[136]) Die Kinos gerieten in äußerste wirtschaftliche Bedrängnis mit Ausnahme der großen Häuser, die die erfolgreichen Tonfilme zeigten. Sie mußten sich daher ebenfalls entschließen, die Umstellung zum Tonfilm vorzunehmen. (Photographische Industrie Nr. 23, 28. V. 30).

botenen internationalen Tonfilmmarktes gering, da von vornherein die Absicht bestand, sich gegen die ausländische Tonfilmeinfuhr zu schützen, während Deutschland selbst zunächst noch keine qualitativ gleichwertigen Tonfilme zu liefern vermochte. Aus diesem Grunde und wegen der Patentstreitigkeiten war für ihn auch die Anschaffung einer amerikanischen Apparatur[137]) nicht ratsam, denn die Aufführung des amerikanischen Tonfilms „Singing fool" war durch eine einstweilige Verfügung verboten worden[138]). Hinzu kam noch, daß gegen verschiedene Hersteller von Wiedergabe-Apparaten (sog. Schwarzapparate), die unter Verletzung bestehender Patente gebaut und den Kinobesitzern verkauft worden waren, Klagen erhoben wurden, die sich gegen die Kinobesitzer richteten; bei der verworrenen Patentlage hatten sie mit diesen in ihrem Eigentum befindlichen Apparaten Tonfilme vorgeführt.

Das änderte sich erst nach Schaffung einer einheitlichen Apparatur und nach dem Pariser Abkommen. Jetzt stellten sich Kinos in größerer Zahl auf den Tonfilm um, da neben der Bereinigung der Patentlage durch das Pariser Abkommen die Möglichkeit der internationalen Auswahl gesichert war.

Nach Einführung der Einheitsapparaturen benötigte der Kinobesitzer nur noch Zusatzgeräte, die an seinen alten Apparaten angebracht werden konnten. Diese Möglichkeit der Weiterverwendung alter Projektoren ersparte große Kapitalvernichtung und war mit ein Grund, daß die Umstellung überhaupt zu finanzieren war. Neben den erhöhten Kosten, die für Miete, bzw. den Preis dieser Geräte entstanden neue Schwierigkeiten und Kosten, als die Frage der Lautsprecher-Aufstellung auftauchte.

Am zweckmäßigsten für eine natürliche, d. h. der Lautherkunft entsprechende Aufstellung war der Ort hinter der Projektionsfläche. Die Anbringung der Lautsprecher hinter der Fläche ließ sich aber nicht immer bewerkstelli-

137) Western-Electric-Apparatur
138) Berliner Tageblatt Nr. 257, 3. VI. 29.

gen, da die Fläche sich oft auf einer Wand des Raumes befand und deshalb zur Schaffung eines Platzes hinter der Projektionsfläche erst Umbauten erforderlich wurden. In anderen Kinos, in denen diese Aufstellung hinter der Leinwand möglich gewesen wäre, entstanden auch Kosten für eine neue Projektionsfläche, die für den Tonfilm nach neuen Gesichtspunkten geschaffen werden mußte. Die Fläche für den stummen Film war, um lichtundurchlässig zu sein, mit Zinnweis oder Alluminiumbronze dicker gemacht worden und ließ den Ton nicht rein hindurch. Eine dünnere Fläche hingegen erforderte wieder eine stärkere Lichtquelle, um die verlorene Helligkeit zu erhöhen.

Die Unsicherheit in der ersten Tonfilmzeit, die trotz der Einführung gewisser Normen immer noch gegeben war, führte zu einer Kapitalvergeudung mancher großen Kinos. Diese wollten aus repräsentativen und geschäftlichen Gründen ihrem Publikum ein kontinuierliches Tonfilm-Programm vorführen. Da aber in dieser Zeit nur wenig Tonfilme vorhanden waren, die entweder als Nadelton o d e r als Lichtton spielbar waren, bauten die großen Kinos, um sich marktunabhängig zu machen, beide Systeme in ihre Betriebe ein. Später, als nach der Erfindung O. Messters die Plattenherstellung durch Uebertragung des Lichttons möglich wurde, stellten die Produktionsfirmen, ohne erhebliche Mehrkosten Fassungen ihrer Filme für Licht- und Nadelton her. Damit entfiel auch die Notwendigkeit einer Installierung beider Systeme in einem Kino. Anfang 1931 waren noch 63 % der vorhandenen Apparaturen nur für Nadelton zu verwenden[139]). Aber auch die Einführung der Nadeltonapparate in kleineren Kinos, die sie wegen ihrer Billigkeit bevorzugten, kann als Fehlinvestition angesehen werden, da die Tendenz unbedingt zum Lichtton ging und heute keine Filme mit Nadeltonfassung mehr hergestellt werden. Schon am 1. August 1932 war die Zahl der Kinos mit Nadelton-Wiedergabegeräten sehr gering[140]):

[139]) Wochenber. d. I. f. Konj.-Forschg. Nr. 31, 2. XI. 32.
[140]) Jahrbuch der Filmindustrie 1933, S. 355.

Mit Lichttongeräten waren ausgerüstet:

Kinos bis zu 300 Pl.		bis zu 600 Pl.		bis 1000 Pl.		über 1000 Pl.	
Kinozahl	Plätze	Kinoz.	Plätze	Kinoz.	Plätze	Kinoz.	Plätze
872	196 714	351	148 899	51	41 431	4	5 100

Mit Nadelton waren ausgerüstet:

292	64 163	98	41 013	11	8 417	—	—

Aus den Zahlen geht auch hervor, daß die großen Kinos nur in geringem Maße oder gar nicht mehr Nadeltonapparate besaßen.

Der Uebergang von der Nadeltonfassung zum Lichtton hat seine Ursache in der größeren Unwirtschaftlichkeit des Nadelton-Films, die gerade den kleinen Kinobesitzer stark belasten mußte. Auch war der Ton beim Lichttonfilm besser als beim Nadeltonverfahren. Jenes zeichnet 14000 Schwingungen in der Sekunde auf, diese nur 8000[141]). Im Gegensatz zum Lichttonfilm, der in seiner Größe und sonstigen Behandlung von einem stummen Film nicht verschieden ist, benötigte der Nadeltonfilm große Sorgfalt für die leicht zerbrechlichen Platten, eine besondere Aufbewahrung und mehr Personal. Außerdem verteuerte sich der Transport, der zu Lasten des Kinobesitzers geht, durch höhere Beförderungskosten und Versicherungen. Die Installierung beanspruchte einmalige höhere Ausgaben, „aber die Umstellung alles in allem gerechnet, keine stärkere Belastung des Kinobesitzers“[142]). Ende Juni 1930[143]) besaßen 243 Kinos mit einer Platzzahl von 148 556 Lichttonapparate. Die Durchschnittsgröße der Kinos betrug demnach 600 Plätze, woraus sich ersehen läßt, daß zunächst nur größere Kinos in der Lage waren, sich diese Geräte zu beschaffen. 90 Kinos mit 66 815 Plätzen waren im Besitz von Nadeltongeräten, und 239 Kinos mit 228 463

141) Dr. B. Kiesewetter, Wirtschaftsdienst Nr. 21, 23. V. 30.
142) Kinematograph, Nr. 7, 9. I. 31.
143) Jahrbuch der Filmindustrie, 1933, S. 379.

Plätzen, einer Durchschnittsgröße von fast 1000 Plätzen, besaßen Anlagen für die Wiedergabe von Licht- und Nadeltonfilmen.

Betrug die Gesamtzahl der auf den Tonfilm umgestellten Kinos im Jahre 1930 572, so zeigt sich 1932 bereits eine ganz erhebliche Zunahme. Die Zahl der Tonfilmkinos erreichte im August 1932 1679 Kinos mit einem Fassungsraum von 505 737 Plätzen. 872 Kinos mit 196 714 Plätzen, das waren solche bis 300 Plätzen, hatten auf Lichtton, aber nur 292 mit 64 163 Plätzen auf Nadelton umgestellt. Von den Kinos in der Kategorie bis 600 Pl. besaßen 351 Lichtton (148 898 Plätze) und 98 Nadelton (41 013 Pl.). Die großen Kinos hatten überwiegend auf Lichtton umgestellt. In der Grenze bis zu 1000 Plätzen hatten 51 Licht- (41 431 Pl.) und 11 (8 417 Pl.) auf Nadeltonapparate und nur 4 Kinos über 1000 Plätze (5 100 Pl.) besaßen Lichtton. Nadelton war in diesen Kinos nicht vorhanden.

Die Tonfilmumstellung hatte für das Kino noch weitere Folgen. Es trat durch die starke qualitative Angleichung der Darbietungen eine Nivellierung der Kinos untereinander ein. Unterschiede liegen fast nur noch in der Ausstattung des Kinos, gewisser Bequemlichkeit (Garderobe) und in der Möglichkeit, in großen Kinos bei der Uraufführung die Künstler selbst zu sehen. Der hervorstechendste, in der Darbietung liegende Unterschied zwischen großen und kleinen Kinos besteht nicht mehr in großem Maße. Häufig ist die Akustik in kleineren Kinos besser als in den großen Kinos und damit auch ihre Eignung für den Tonfilm. Ferner sind für die großen Kinos Wiedergabeapparate erforderlich, die, um den ganzen Raum zu füllen, sehr laut sein müssen, was ihre Klangreinheit sehr beeinträchtigt. Gerade die im Berliner Westen befindlichen Kinos sind zum Teil auf die Besucher der übrigen Stadt angewiesen. Heute verzichten viele auf die Ausstattung und besuchen ein kleines Kino, das sich in ihrer Nähe befindet und ihnen die Filme billig und fast gleichwertig bietet.

Unterschiede bestehen natürlich bei den Nachaufführungskinos. Hier sind die alten Filme optisch und akustisch nicht mehr einwandfrei. Sie sind durch den langen Gebrauch „verregnet", was sich besonders auch im Ton bemerkbar macht. Auch hat eine lange Beanspruchung des Film ein Reißen und damit das Schneiden des Films zur Folge, sodaß Uebereinstimmung von Bild und Ton nicht mehr ganz vorhanden ist. Es fehlen dann Teile von Worten, oft sogar Sätze. Der Ton liegt nicht genau neben dem Bilde, sondern etwa 19 Bilder hinter ihm, sodaß sich beim Zerreißen des Films ein mangelnder Synchronismus ergibt. Das spielt allerdings für die Nivellierung der Kinos untereinander keine große Rolle, da Kinos, die Filme in derartigem Zustande vorführen, meist in Orten sind, an denen sie entweder allein sind, oder große qualitative Unterschiede zwischen den Kinos nicht bestehen. Die mittleren Kinos haben gegenüber den kleinsten einen Vorzug, der darin liegt, daß sie die Filme, deren Name noch in aller Munde ist, vor ihrem Veralten und Vergessen vorführen. Die kleinsten Kinos bringen die Filme erst sehr spät, wenn sie schon durch die Aktualität anderer Filme überschattet sind. Es ist aus diesen Gründen wohl eine Abwanderung von den großen Kinos zu den mittleren und von den kleinsten Kinos zu den mittleren eingetreten; eine zahlenmäßige Bestätigung läßt sich von der Besucherseite aus nicht bringen, und die Entwicklung der Kinogrößen gibt auch kein genaues Bild, weil an sich eine Entwicklung zum Großkino vorhanden ist, die wegen der Gleichzeitigkeit der Benutzungsmöglichkeit durch Ausnutzung der fixen Kosten des 3. Falles[143a]) rentabler sind. Die Kinos bis 300 Plätze haben nach dem Höchststande von 1929 dauernd abgenommen. Die Kinos bis zu 600 Plätzen nahmen nach Schwankungen erstmalig im Jahre 1933 wieder ab; allein in der Kategorie bis 1000 Plätzen ist eine dauernde Zunahme zu verzeichnen, während bei den Groß-Kinos über 1000 Plätze eine Abnahme eingetreten ist.

143a) s. S. 123.

Kinos nach Platzgruppen geordnet. (1924 = 100) [144]).

Stand Ende:	bis 300	bis 600	bis 1000	über 1000
1924	100	100	100	100
1925	104	107	108	127
1926	115	121	112	148
1927	115	129	128	181
1928	126	142	161	231
1929	128	144	171	255
1930	124	146	182	267
1931	125	145	183	270
1932	123	148	183	270
1933	122	144	188	263

Eine etwas andere Entwicklung nahmen die täglich spielenden Kinos. Es trat hier in allen Platzgruppen eine Erhöhung ein bis auf die Kinos über 1000 Plätze. Allerdings hatten die Kinos bis 300 Plätze bis 1932 eine Minderung zu verzeichnen, und die Zunahme 1933 braucht sich nicht fortzusetzen. Die Gruppe bis 600 Plätze nahm trotz der Schwankungen dauernd zu, während die Gruppe bis 1000 Plätze ohne Unterbrechung zunahm. Nur bei den Groß-Kinos trat ein Rückgang ein, der sich nach einer nur geringen Zunahme bereits im Jahre 1932 zeigte.

Die täglich spielenden Kinos. [145])

Stand Ende:	bis 300	bis 600	bis 1000	über 1000
1928	658	895	370	142
1929	704	896	391	165
1930	678	918	414	171
1931	641	882	416	179
1932	633	963	424	176
1933	719	1041	450	174

Die Nivellierung der Qualität der Kinodarbietungen liegt in der Einheitlichkeit der Filme und dem Fortfall einer uneinheitlichen, qualitativ oft geradezu erstaunlichen Differenzierung der Begleitmusik. Es gab Kinos, die sich mit einem Klavierspieler zur musikalischen Untermalung

[144]) L. B. B. Nr. 29, 3. II. 34.
[145]) L. B. B. Nr. 37, 13. II. 34.

begnügten, daneben spielten für denselben Film in großen Kinos Orchester von 10 bis 20 Mann eine für den Film besonders geschaffene Musik. Neben der Einkommensminderung als Ursache hatte diese Nivellierung eine Abwanderung von den Uraufführungstheatern zur Folge, da die Preisdifferenz nach Einführung des Tonfilms größer wurde als die Differenz ihrer Darbietungen. Es werden deshalb die Laufzeiten in den Uraufführungskinos so in die Länge gezogen, daß dadurch eine Karenzzeit entsteht[116]), die auf die Ungeduld der Kinobesucher rechnet und sie zu einem Besuch im Ur- oder Erstaufführungstheater veranlassen sollte. Ferner soll das Verbot der Außen-Reklame[117]) in Nachaufführungskinos während der Uraufführung eines Films das Publikum von dem Gedanken fernhalten, daß der im teuren Kino laufende Film in absehbarer Zeit billig in einem kleinen Kino zu sehen sein würde. Die Tendenz zum Großkino wäre in Deutschland größer, wenn keine Preisbindungen beständen, die den Eintrittspreis der Kinogröße entsprechend so abstufen, daß die großen Kinos die höchsten Preise erheben müssen. Deshalb ist in den großen Kinos auch eine Ausnutzung ihrer fixen Kosten durch einen gleichzeiten Umschlag (eine möglichst große Aufnahme von Besuchern zu gleicher Zeit) sehr erschwert. Denn die Erfassung einer optimalen Besuchermenge mit Hilfe einer beliebigen Eintritts-Preisgestaltung ist ihnen nicht möglich. Besonders deutlich wird die Erschwerung seit dem Tonfilm, der den qualitativen Unterschied der Kinos zum größten Teil beseitigt. Aus der folgenden Tabelle ist die Zu- oder Abnahme der Kinozahl gegenüber dem jeweiligen Vorjahr zu ersehen[148]).

116) Boehmer-Reitz, S. 3.

117) Boehmer-Reitz, S. 31.

148) Errechnet nach Angaben im Jahrbuch d. F. I. 1933, S. 351 und L. B. B. Nr. 29 vom 3. II. 34.

Jahr	Bis zu 300	Bis zu 600	Bis zu 1000	Ueber 1000 Pl.
1925	+ 4,0 %	+ 7 %	+ 8 %	+ 27 %
1926	+11,0 %	+13 %	+ 7 %	+ 16 %
1927	+ 0,0 %	+ 7 %	+14 %	+ 22 %
1928	+ 9,0 %	+10 %	+26 %	+ 28 %
1929	+ 2,0 %	+ 1 %	+ 6 %	+ 10 %
1930	— 3,0 %	+ 1 %	+ 6 %	+ 5 %
1931	+ 0,8 %	— 1 %	0	+ 5 %
1932	— 7,0 %	+ 2 %	0	— 4 %
1933	— 1,4 %	— 3 %	+ 3 %	— 3 %

Bei den Kinos bis 300 Plätze war trotz des Schwankens eine Verringerung der jährlichen Zunahme schon vor dem Tonfilmjahr vorhanden, die sich aber nach der Umstellung noch stärker bemerkbar machte und zu einer Abnahme der Kinos in dieser Gruppe führte. Dagegen wiesen die Großkinos über 1000 Plätze vor dem Tonfilm eine in jedem Jahr steigende Zunahme der Kinozahl auf. In den der Umstellung folgenden Jahren begann ein rapider Abfall der jährlichen Zunahme wegen der durch den Tonfilm verursachten Nivellierung. Zwar nahmen diese Kinos vorerst noch zu, aber die Zunahme wurde von Jahr zu Jahr geringer, und in den Jahren 1932/33 tratt ein Rückgang ein. Am besten hielten sich die Kinos bis 1000 Plätze. Das kommt auch in der Uebersicht zum Ausdruck, die den prozentualen Anteil der einzelnen Kinogrößen an der Gesamtkinozahl [149]) darstellt:

Stand gegen Ende:	bis 300	bis 600	bis 1000	über 1000
1928	55,5 %	33,1 %	8,3 %	3,1 %
1929	55,2 %	32,8 %	8,6 %	3,4 %
1930	53,8 %	33,4 %	9,2 %	3,6 %
1931	54,1 %	33,0 %	9,2 %	3,7 %
1932	53,2 %	33,9 %	9,3 %	3,6 %
1933	53,4 %	33,4 %	9,7 %	3,5 %

Obwohl also ein zahlenmäßiger Beweis nicht vorhanden ist, der die Abwanderung der Kinobesucher zu den mittleren Kinos darstellt, ergibt sich aus der Größenent-

[149]) L. B. B. Nr. 29. 3. II. 34.

wicklung der Kinos eine Bestätigung. Als eine Bestätigung mag auch das Ergebnis einer Rundfrage gelten, die von Prof. H. W. Hepner im „Film-Daily“ [150]) veranstaltet wurde. Auf die Frage „Was zieht Sie ins Kino?“ fielen Antworten auf:

1.	Musik	43 %
2.	Film selbst	17 %
3.	Renommé des Kinos	6 %
4.	Ausstattung	4 %
5.	Beleuchtung	3 %
6.	Höflichkeit	3 %

Dies Ergebnis gilt für die Zeit des stummen Films. Obwohl diese Rundfrage in Amerika veranstaltet wurde und die Ergebnisse vielleicht ein charakteristisch amerikanisches Gepräge tragen, läßt sich doch ein Vergleich auch zu Deutschland ziehen. Es ist zu ersehen, welchen Anteil die Begleitmusik ausmachte und welch geringen Raum die Ausstattung und das „Renommé“ des Kinos einnahmen. Nach dem Wegfall der vom Kino selbst beeinflußbaren Begleitmusik mußte auch die stärkste Anziehungskraft des Großkinos wegfallen.

Der Rückgang bei den kleinen Kinos bis 300 Plätze ist vor allem auf den Ausfall von nicht täglich spielenden Kinos zurückzuführen. Es handelte sich dabei um kleine den Anforderungen der Tonfilmzeit nicht mehr entsprechende Häuser [151]). Denn der Prozentsatz der täglich spielenden Kinos nahm an der Gesamtkinozahl in dieser Zeit stark zu.

Jahr	Anteil d. tägl. spielenden Kinos an d. Gesamtkinozahl	deren Pl.	Entwicklung d. Kinos bis 300 (1924 = 100) [152])	Entwicklung d. Gesamtkinozahl
1928	42 % sämtlicher Kinos	(55 %)	126	135
1929	42 % „	(56 %)	128	138
1930	43 % „	(57 %)	124	138
1931	42 % „	(57 %)	125	138
1932	43 % „	(58 %)	123	138
1933	48 % „	(63 %)	122	136

150) Zitiert im Tagesdienst der L. B. B. Nr. 53 vom 11. 3. 29.

151) Jason, Kinematograph Nr. 33, 16. II. 34.

152) Zusammengestellt nach Angaben der L. B. B. Nr. 29 vom 3. II. 34 und Nr. 37 vom 13. II. 34.

Aus der Gegenüberstellung der drei Entwicklungsreihen ergibt sich, daß bei Konstanz der Gesamtkinozahl, Abnahme der Kinos bis 300 Plätze und Zunahme des Anteils täglich spielender Kinos der Rückgang sich auf Kosten der nicht täglich spielenden Kinos vollzogen hat. Auch aus der progressiv steigenden Zunahme des Platzanteils an der Gesamtplatzzahl (1. Reihe der Tabelle) ist die Verringerung der Kinos auf Kosten von kleinen Kinos zu erkennen. Die gleiche Entwicklung hat sich in Berlin vollzogen[153]). In den Jahren 1924 bis 1928 ist eine Zunahme von 55 Kinos eingetreten, in den folgenden 5 Tonfilmjahren ging die Kinozahl um 6 zurück, während die Platzzahl um 2206 zunahm.

Obwohl das Kino als typischer Anlagebetrieb krisenempfindlich ist, trat eine Abnahme der Kinos nicht in dem Maße ein, wie die Besuchszahlen zurückgingen. Der Grund für die Konstanz der Kinos, die erstmalig im Jahre 1933 einen nennenswerten Rückgang erfuhren, liegt in der Kostengestaltung, die sich aus Kinozusammenbrüchen ergab. Das äußere Zahlenbild könnte leicht über die wirkliche Lage täuschen, da zwar die Kinos selbst zahlenmäßig nicht zurückgingen, aber doch zahlreiche Lichtspiele ihren Besitzer mehrfach wechselten. Und jeder Wechsel war immer mit Verlusten begleitet, die der jeweilige Veräußerer zu tragen hatte. Nur aus diesem Grunde, nur auf der Basis eines niedrigen Preises und damit geringer Kosten konnten die Betriebe aufrecht erhalten werden, und die Kinozahl insgesamt wies keine Aenderung auf. Aber Verluste waren eingetreten, nur kamen sie nicht in der gänzlichen Stillegung von Betrieben zum Ausdruck. In Zukunft wird jede Neugründung von Kinos besonderen Prüfungen unterworfen sein, die eine weitere Ausdehnung der Kino-Uebersetzung verhindern sollen[154]).

Im Zusammenhang mit dieser Entwicklung steht die Tendenz zu Mehr-Kinounternehmungen. Die Ein-Kinounternehmungen gingen am stärksten zurück, an zweiter

[153]) Jason, Kinematograph, Nr. 33, 16. II. 34.
[154]) Film-Kurier Nr. 210, 7. 9. 33.

Stelle folgten die Zwei-Kinounternehmen. Auf der anderen Seite war eine Konstanz oder eine Zunahme der Mehr-Kinounternehmungen eingetreten. Die Veränderung des prozentualen Anteils an der Gesamtplatzzahl zeigt den Zusammenhang mit der Tendenz zum größeren Fassungsraum. So haben die Kinos bis 300 Plätze trotz ihrer Zunahme seit 1924 um 22 % in ihrem Anteil ständig abgenommen.

Kino-Unternehmungen [155]).

Art der Unternehmungen	Prozentualer Anteil an d. Gesamtkinozahl			Prozentualer Anteil an d. Gesamtplatzzahl		
	1930	1931	1932	1930	1931	1932
1 Kino-Unt.	65,7	64,2	58,2	58,3	56,3	45,5
2 Kino-Unt.	14,8	15,7	13,5	13,6	13,7	12,1
3 Kino-Unt.	7,1	6,3	7,1	8,4	6,2	6,8
4 Kino-Unt.	4,2	3,1	4,2	4,6	4,8	7,2
5 Kino-Unt.	—	1,3	2,6	—	2,0	4,1
6 Kino-Unt.	3,2	1,6	3,1	4,2	1,8	4,1
7 Kino-Unt.	1,8	1,8	1,8	2,7	2,0	1,8
8 Kino-Unt.	—	—	2,1	—	—	2,8
9 Kino-Unt.	—	2,3	—	—	3,6	—
12 Kino-Unt.	3,2	—	—	8,2	—	—
13 Kino-Unt.	—	—	3,4	—	—	8,9
14 Kino-Unt.	—	3,7	—	—	9,6	—
15 Kino-Unt.	—	—	3,9	—	—	6,7

Die Gründe für die Vereinigung mehrerer Kinos in einer Hand liegen zu einem Teil in der Verbilligung beim Bezug mehrerer gleicher Filme. Die Verteilung der Kinos in verschiedenen Gegenden einer Stadt oder in verschiedenen Städten gilt als Risikoausgleich; die gesellschaftliche Differenzierung in einer Stadt oder die örtliche innerhalb Deutschlands ist die Ursache auch einer geschmacklichen Verschiedenheit, die dem Mißerfolg an einer Stelle einen Erfolg an einer anderen gegenüberzustellen vermag. Ein weiterer Grund, der keine sehr große Rolle spielt, ist in dem sog. Blocksystem gelegen, das den Kinobesitzer zwingt, über eine ganze Produktionsserie abzuschließen. So ist es oft zweckmäßig, für bestimmte Kinos ungeeignete Filmtypen in einem anderen unterzu-

[155]) Jahrbuch der Filmindustrie 1933, S. 388.

bringen, das sich seiner Besucher wegen für den Absatz derartiger Filme besser eignet.

Es gibt in Deutschland fünf größere Kino-Konzerne[156]):

1.	Ufa	100	Kinos mit	110 000 Plätzen
2.	Daub-Konzern	19	„	14 500 „
3.	Storch-Konzern	14	„	11 700 „
4.	Henschel-Konzern	11	„	11 500 „
5.	Widera	10	„	8 600 „

c) Die Arten des Kinos und sein Standort.

Gab es ursprünglich nur eine Art des Kinos, so sonderten sich im Laufe der Zeit bestimmte Kategorien aus, die nach verschiedenen Gesichtspunkten zu unterscheiden sind.

Zur Durchführung der kartellmäßigen Preisbindungen war eine Einteilung der Kinos nach der Platzzahl erforderlich, da die Größe des Kinos gleichzeitig seine Stellung für den Filmbezug darstellt. Es sind demnach zu unterscheiden:

I. Uraufführungskinos,
II. Erstaufführungskinos,
III. Zweitaufführungskinos,
IV. Nachaufführungskinos.

Die Uraufführungskinos, die als erste einen neuen Film vorführen, sind gewöhnlich an den Vergnügungszentren vereinigt. Zu einem Teil gehören sie Gesellschaften, die ihre selbst hergestellten Filme besonders wirksam in derartigen Kinos zur Aufführung bringen. Zum Teil werden sie von reinen Produktionsunternehmungen, die nicht im Besitze eigener Kinos sind, zur Uraufführung benutzt. Der Zweck dieser Kinos liegt darin, „Schaufenster" zu sein, erst in zweiter Linie dienen sie Erwerbszwecken. Da sie die Aufgabe haben, durch Förderung der Uraufführung das Absatzrisiko zu mindern, sind sie innerhalb vertikaler Filmkonzerne nicht als unrentabel zu bezeichnen, obwohl sie als Kino selbst vielfach es sind.

[156]) Boehmer-Reitz, S. 14.

Die Erstaufführungskinos sind den eben genannten in ihrer Funktion zu vergleichen, sie haben eine ausgesprochen erwerbswirtschaftliche Grundlage. Sie führen nach den eigentlichen Premieren in den vorhingenannten Kinos die Filme erstmalig in Städten oder in Stadtteilen vor[157]). In ihren Bezirken haben diese Kinos Erstaufführungsrechte. Während die Uraufführungen gewöhnlich in Berlin stattfinden, sind die Erstaufführungen an allen Orten üblich, an denen der betreffende Film nach der Premiere zum erstenmal vorgeführt wird.

Eine weitere Einteilung läßt sich nach dem Typ der in den einzelnen Kinos vorgeführten Filme vornehmen. Es haben sich immer mehr Kinos herausgebildet, die ganz bestimmte Filmtypen bevorzugen. Der Grund dafür liegt einmal darin, dem für diesen Typ interessierten Publikum eine einfache Wahl zu ermöglichen. Es ist daran gewöhnt, in bestimmten Kinos Filme der von ihm gewünschten Art zu finden und besucht dieses Kino ohne vorherige Kenntnisnahme des gespielten Films. Diese Möglichkeit für den Kinobesucher, ohne vorherige Beurteilung des Films zu erkunden, ohne „seinen" Filmtyp suchen zu müssen, in solchen Kinos das richtige zu finden, ist ausschlaggebend für die Spezialisierung[158]).

Für diese Spezialkinos ist weniger die Konsumorientierung maßgebend als vielfach auch äußere Umstände, z. B. die Größe. Ein Berliner Kino, dessen Platzzahl nicht sehr hoch ist, das aber in der Aufmachung größere Ansprüche befriedigt, ist für die relativ geringe Nachfrage nach großen Kulturfilmen besonders gut geeignet. Dieses Kino besitzt ein Stammpublikum, das sich nicht nur aus seinem Stadtteil rekrutiert. Es ist die Gewohnheit entstanden, dieses Kino mit der Familie zu besuchen. Dieses ausgesprochene Familienpublikum bildet eine ständige Basis für den Absatz von Kulturfilmen, die allein im Pro-

[157]) Boehmer-Reitz, S. 29.

[158]) Als Beispiele seien genannt: Das Planetarium-Kino, Die Kamera, Ufa-Pavillon, Mozart-Saal und viele Kinos in den Arbeitervierteln.

gramm ein anderes zusammengesetztes Publikum nicht zum Besuch bestimmen könnten. Aus diesen sich gewohnheitsmäßig herausgebildeten Gründen ist die Führung eines solchen Spezialkinos mit seiner relativ gesicherten Absatzmöglichkeit üblich geworden. Die großen Kinos sind mehr oder weniger sämtlich Spezialkinos. Die Filme werden nach zwei Gesichtspunkten, die sich überschneiden, an diese Kinos verteilt. Als erstes sind Nachfrage, Publikum und Gegend maßgebend. Kinos, die sich z. B. am Kurfürstendamm befinden, müssen Filme zur Aufführung bringen, die einem international gemischten Geschmack genügen und von gewissem Niveau sind. Der zweite Gesichtspunkt liegt in der Eignung des Kinos für einen bestimmten Film. Der Berliner Ufa-Palast am Zoo beispielsweise muß seiner Größe wegen auch sogenannte Monumentalfilme aufführen, wie z. B. Der Choral von Leuthen. Dagegen müssen die Filme des kleineren Gloria-Palastes dem Inneren des Kinos entsprechen, es müssen Filme sein, deren Wirkung in dem anderen Kino verpuffen würde, z. B. Sous les toits de Paris, Ich liebe Dich [159]).

Man sollte annehmen, daß es dem Kinobesitzer bei dem Blindbuch- und Blocksystem, das ihn zu einer vom Verleiher bestimmten Anzahl von unbekannten Filmen zwingt, garnicht möglich wäre, sein Programm dahin zu beeinflussen, daß es spezialisiert ist. Das trifft nicht in vollem Maße zu, da der Verleiher kein Interesse hat Filme in ein Kino zu bringen, in das sie nicht gehören. Es kommt deshalb oft zu einer Teilung zwischen einem Kino, das seinem Publikum z. B. ausschließlich Sensationsfilme vorführen darf und einem anderen Kino, dessen Publikum an anderen Filmen der Produktions-Serie Interesse hat.

Ein anderes Spezial-Kino bringt Filme von ehemals großem künstlerischen Erfolg, die vom Spielplan verschwanden, weil sie wegen ihrer Eigenart nur bei einem kleinen Teil des Publikums Anklang gefunden hatten und

[159]) Information der Ufa-Theater-Abteilung.

deshalb geschäftliche Mißerfolge wurden. Das Kino führt auch Filme in Uraufführung vor und zwar solche, die keine Aussicht haben, anderswo in den Spielplan aufgenommen zu werden. Diese Kinoart befriedigt die Nachfrage eines ganz speziellen Publikums, das nur einen geringen Kreis umfaßt und zu klein ist, um für solche Filme einen geschäftlichen Erfolg im allgemeinen zu gewährleisten. Aber seine Nachfrage ist doch so stark, daß es dieses Kino zu füllen imstande ist. Aus der Literatur und Kritik, aus Zeitungsaufsätzen und persönlichen Anfragen ließ sich ein Bedarf für diese Gattung von Filmen feststellen. Deshalb machte sich ein Kino zur Aufgabe, seinen Spielplan fast ausschließlich aus Reprisen zusammenzustellen. Diese in normalen Kinos nicht verwertbaren Filme zu sammeln und sie dem vorhandenen Publikum zuzuführen, das sich an dieser Stelle konzentrierte, ist die Aufgabe des Kinos geworden. Sein Vorteil liegt in den geringeren Kosten, da Filme, die sich nicht durchsetzen konnten und solche die schon abgeschrieben sind, zu einem niedrigeren Preis vermietet werden[160]).

Unter dem Druck der im Spitzenbedarf wurzelnden Gefahr der Ueberkapazität entstand ein neuer Kinotyp, das Tageskino. Er ist aus dem Streben erwachsen, die fixen Kosten auf eine möglichst hohe Zahl von Besuchern zu verteilen. Die Vorführungszeit wird ausgedehnt und erstreckt sich oft auch auf den Vormittag. Obwohl diese Kinoart schon zur Zeit des stummen Films entstand, kam ,ihm die Einführung des Tonfilms, der die variablen Kosten durch den Wegfall der Begleitmusik verringerte, sehr zu statten[161]). Denn neben den geringeren Kosten der zusätzlichen Aufführungen, findet die der normalen Vorstellung gleichwertige Musik des Tonfilms eine größere Anziehungskraft und stärkeren Besuch.

Zu Tagelkinos eignen sich besonders solche, bei denen die Voraussetzungen des Bedarfs am Tage und der relativ

[160]) Ein Kino dieser Art ist in Berlin die „Kamera" Unter den Linden.

[161]) Siehe auch unter „Kosten".

niedrigen variablen Kosten vorhanden sind. Bedarf nach Tageskinos ist in Laufgegenden vorhanden und in Stadtteilen, in denen es zahlreiche Arbeitslose gibt, also vorwiegend in Arbeitergegenden.

Die zweite Voraussetzung liegt vor, wenn die Kinos bei zusätzlichem Betrieb keine hohen variablen Kosten aufweisen, da jede Mehr-Vorstellung, um rentabel zu sein, die Höhe der variablen Kosten überschreiten muß. Das gilt für kleinere Kinos, die sich (als Erfüllung der ersten Voraussetzung) in den Gegenden befinden, wo Bedarf nach ihnen herrscht; und variable Kosten sind auch kaum aufzuweisen, da bei ihnen oft nur ein Vorführer nötig ist, wenn es sich, was häufig ist, um Familienbesitz handelt. Durch die Arbeit der Familienmitglieder entstehen privatwirtschaftlich keine Kosten, sodaß sich der Betrieb am Tage auch bei geringer Nachfrage rentiert. Anders ist es bei den Großkinos, die außer den zum Betrieb unentbehrlichen Kosten noch für äußeren Aufwand zu sorgen haben. Da die Besucherzahl außerdem sehr gering wäre, verzichtet man aus Prestigegründen auf Tages-Vorführungen. Der Besuch wäre so gering, weil an den Standorten dieser Häuser kein Publikum, keine Fremden vorhanden sind, die am Tage Kinobesuche vornehmen wollen, für die auch eine Preißermäßigung keinen Anreiz bedeutet. Und die Arbeitslosen dieser Stadtteile sind zum Besuch der großen Kinos nicht kaufkräftig genug. Diese Groß-Kinos sind auf einen hohen gleichzeitigen Besuch angewiesen.

Beim Tageskino ergibt sich als Folge eine Abwanderung von der Abend- zur Tagesvorstellung, wenn das Stammpublikum erfaßt wird. Ein zusätzlicher Besuch rekrutiert sich aus dem Laufpublikum und solchen Kreisen, die nicht imstande sind, die abendlichen Eintrittspreise zu bezahlen.

Als letzte Gattung sind die unregelmäßig spielenden und die Wochenend-Kinos zu nennen, die als „nicht täglich spielende Kinos" bezeichnet werden und mit 2661 Kinos 52 % sämtlicher Lichtspielhäuser ausmachen [162]). Die

[162]) L. B. B. Nr. 29 vom 3. 2. 34 und Nr. 37 vom 13, 2, 34,

Arten des Kinos haben ihre Ursache zu einem erheblichen Teil in dem Standort.

Aus der Eigenart des Films und seinen hohen Herstellungskosten ergibt sich die im Verhältnis zum Theater große Zahl von Kinos. Ihr Zweck dient der schnellen Amortisation durch Erfassung möglichst vieler Besucher in Form des doppelten Umschlages. Diese Erfassung ist nur möglich, wenn die Preise des Kinobesuchs niedriger als die konkurrierender Betriebe und so gering sind, daß sie in den Einkommensbereich der großen Masse der Bevölkerung fallen. Der niedrige Preis des Kinobesuchs wird nicht nur möglich wegen der degressiven Kostentendenz des Filmabsatzes und der daraus folgenden relativen Billigkeit, sondern auch vor allem aus dem Umstand, daß der Preis für den Kinobesuch ausschließlich im Eintrittspreis besteht. Darin liegt die Eigentümlichkeit der hohen Kinozahl und der Unterschied zum Theater.

Das Theater ist aus bereits erwähnten Gründen in seiner Zahl beschränkt, woraus sich auch sein Standort ergibt. Während nämlich der Konsument zum Theater geht, kommt das Kino zum Konsumenten. Um die hohe Zahl von Besuchern zu erlangen, müssen dem Publikum Ausgaben und Zeitverlust erspart werden. Die Ausgaben verringern sich für den Kinobesucher einmal durch den niedrigeren Eintrittspreis, dann aber wegen der durch Entfernung und Kleiderablage erforderlichen Nebenausgaben. Die dafür notwendigen Kosten sind so hoch wie der Eintrittspreis für 1 2 Kinobesuche[163]). Auch der Zeitverlust spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle. Denn während für den Besuch des Theaters gewisse Vorbereitungen und Umstände unumgänglich sind, läßt sich ein Kinobesuch ohne weiteres ausführen und entspringt oft der Stimmung des Augenblicks.

Aus diesen beiden Ursachen, dem niedrigen Preis und der Nähe ergibt sich der Standort des Kinos. Das

[163]) Die Ausgaben für Fahrgeld und Garderobe schwanken zwischen 0.80 und 1,00 RM. während Kinobesuche schon für 0.50 RM möglich sind.

Theater muß, um den Besuchern den Weg zu erleichtern, zentral gelegen sein, das Kino ist aber ausgesprochen absatzorientiert, es befindet sich da, wo die Massen der Konsumenten am günstigsten zu erfassen sind. Aus diesen Gründen sind in Neukölln die meisten Kinos anzufinden. Eine Ausnahme besteht für die großen Kinos, deren Verhältnisse denen des Theaters ähneln. Sie sind nicht im eigentlichen Sinne konsumorientiert. Sie sind es nur soweit, als sie in Gegenden stärkster Kaufkraft und zentraler Lage aufzufinden sind, die außerdem noch eine Konzentration der Vergnügungsunternehmen in sich vereinigen und dem Konsumenten eine größere Auswahl bieten. Die Besucher setzen sich dort aus Fremden, aus zahlungsfähigen Anwohnern und aus allen übrigen Berlinern zusammen. Die aus Konkurrenzgründen hervorgegangene Agglomeration der großen Kinos und die Besonderheit ihrer Funktion sondern sie von dem Wesen des eigentlichen Kinos, die sich in die unmittelbare Nähe des Besuchers begeben.

d) Der Abschluß zwischen Verleiher und Kinobesitzer.

Der Abschluß über die Lieferung von Filmen zwischen Verleiher und Kinobesitzer geht auf Grund des sog. Bestellscheins, der 1933 durch Beseitigung von Härten gegenüber den Kinobesitzern und Aenderung verschiedener Punkte ein anderes Gesicht bekommen hat.

Die Saison beginnt mit dem August. Der Verleiher stellt die Programme zusammen und bietet sie den Kinobesitzern an. Von diesem Angebot ist meist noch kein Film fertiggestellt oder gar aufgeführt. Der Abschluß geht im „Blocksystem" und durch „Blindbuchen" vor sich, d. h. der Abschluß bezieht sich immer auf eine Serie (Block) von Filmen und erfolgt ohne Kenntnis dieser Filme (blind) durch den Kinobesitzer. Dieser schließt ab auf Grund seiner Erfahrung, auf Grund seiner Kennt-

nis der Produktionsfirmen, der mitwirkenden Schauspieler, des Regisseurs und des behandelten Stoffes. Seine Erfahrung ist das einzige Hilfsmittel für ihn.

Der Vertrag bezieht sich auf einen Block, eine Serie von Filmen, die der Verleiher alle zusammen unterzubringen sucht, um nicht auf den Absatz der weniger erfolgreichen verzichten zu müssen und Verluste zu erleiden. Viele Kinobesitzer weigern sich, die ganze Serie abzunehmen, und die Verleiher versuchen auf verschiedene Weise den Absatz des ganzen Blocks zu erreichen. Entweder wird der Kinobesitzer im Falle seiner Weigerung durch Lieferungssperre gezwungen oder durch die Drohung, die ganze Serie einem konkurrierenden Kinobesitzer zu übergeben. Kommt eine Einigung nicht zustande, dann wird der Block zwischen zwei Kinos aufgeteilt. Entweder sind sich in diesem Fall die beiden Kinobesitzer einig, oder die Filme werden durch „Ballotage" zugeteilt. Der erste Fall ist gewöhnlich gegeben, wenn es sich um Kinos mit sehr verschiedenem Publikum handelt und eine Konkurrenz nicht zu befürchten ist. Dagegen muß die Ballotage angewendet werden, wenn es sich um Konkurrenten handelt, die sich für dieselben Filme interessieren. Die Ballotage hat zur Voraussetzung, daß es sich um Kinobesitzer handelt, die auf den Verleiher durchaus angewiesen sind. Die Ballotage geht so vor sich, daß die beiden Kinobesitzer aus der Filmserie alternierend einen Film wählen, bis der ganze Block an beide verteilt ist. Der Abschluß bezieht sich nur auf Hauptfilme. Das Beiprogramm wird von dem Verleiher zusammengestellt und ohne besondere Berechnung mitgeliefert. Es ist die Aufgabe des Verleihers, das Programm passend auszuwählen und auf eine bestimmte Gesamtlänge zu bringen. Eine Vorstellung dauert etwa $1^1/_2$ Stunden und soll eine Länge von 3200 m, bzw. mit Wochenschau 3500 m nicht überschreiten[165]). Ausnahmsweise werden auch besondere Wünsche des Kinobesitzers, die das Beiprogramm be-

[165]) L. B. B. Nr. 217 vom 14. 9. 33.

treffen, berücksichtigt, ohne daß besondere Kosten entstehen. Anders ist es, wenn für die Hauptfilme feste Preise vereinbart werden. In diesem Falle werden die Bei-Filme besonders abgeschlossen, die Auswahl trifft immer der Kinobesitzer.

Die Filme werden mit „Ausschlußfristen" vermietet. Bei Vereinbarung einer Erstaufführung oder eines Vorspielrechts dürfen die Kopien dieses Filmes nicht gleichzeitig in anderen Kinos gespielt werden[166]). Die Ausschlußfrist gilt nur für gleichrangige Kinos[167]). Der Kinobesitzer hat nur für das Kino ein Vorführungsrecht, für das der Film erworben worden ist. Das Pendeln des Films, d. h. die Weitergabe an andere Kinos ist ihm nicht erlaubt. Nach Beendigung der Mietzeit hat er die Filme entweder dem Verleiher zurückzugeben oder sie an andere, vom Verleiher genannte Kinos zu schicken.

Der Kinobesitzer errechnet die Zahl der benötigten Filme, die bei den verschiedenen Kinos, je nach der Häufigkeit des Programmwechsels, verschieden ist. Größere Kinos mit langer Laufzeit brauchen daher in der Spielzeit weniger Filme als die kleineren. Bei diesen erfolgt der Programmwechsel in der Regel zweimal wöchentlich, während die großen Kinos den Film entsprechend dem Kinobesuch verschieden lange laufen lassen. Bei der Programmzusammenstellung muß vom Kinobesitzer darauf geachtet werden, daß während der Tage Dienstag, Mittwoch, Donnerstag besonders publikumswirksame Filme vorgeführt werden oder solche, die geringere Leihmieten beanspruchen, da in der zweiten Wochenhälfte der Sonnabend und der Sonntag den Spitzenbedarf der Woche aufweisen und auch bei geringerwertigen Filmen Absatz vorhanden ist.

Der Kinobesitzer ist verpflichtet, bei einer bestimmten Nachfragestärke die Spielzeit zu prolongieren. Es richtet sich nach der verkauften Kartenmenge zwei Tage vor

166) A. D. F.-Bestellschein 1932.
167) Weinwurm, S. 10.

Ablauf der Spielzeit. Und zwar müssen doppelt so viel Karten verkauft sein, als das Kino Plätze verfügt. In der Zeit vom 1. Mai bis 15. August muß prolongiert werden, wenn die anderthalbfache Anzahl von Karten verausgabt wurde. In dieser Zeit ist der Besuch schwächer, und deshalb genügt eine geringere Frequenz zur Feststellung des Erfolges und damit auch der Prolongationspflicht. Sie erstreckt sich weiter auf eine halbe Woche, auf drei oder vier Tage, die je als eine halbe Woche gelten[168]).

[168]) A. D. F.-Bestellschein 1932.

IV. Die Preisbildung.

1. Die Preisbildung zwischen Produzenten und Verleiher.

Der Preis, den der Verleiher für die Ausnutzung des Films zu zahlen hat, besteht in einem prozentualen Anteil des Reineinkommens, der zwischen 40 und 50 % schwankt. Bei kleinen Bezirksverleihern ist das Verhältnis oft anders, der Produzent erhält 70 %, der Verleiher nur 30 %. Es können die Kosten der Fracht, der Versicherung, Zensierung und für eine bestimmte Anzahl von Kopien abgezogen werden[1]). Diese Art des Abschlusses gilt nur für große Filme; kleine Filme werden mit festem Preis genommen, sodaß der Produzent keine weiteren Zahlungen mehr zu erwarten hat.

Für die Aushandlung der Höhe des prozentualen Anteils ist von großer Bedeutung die Steilung und Größe des Verleihs. Die starke Position des Verleihers beruht oft in der Zersplitterung der Produzenten. In den meisten Fällen erfolgt die Einigung so, daß vom Reinertrag jeder die Hälfte erhält. Dieser prozentuale Anteil genügt dem Produzenten fast nie, da er hierbei nie die Gewißheit hat, daß seine Produktionskosten gedeckt werden. Er verlangt von dem Verleiher die Uebernahme des Risikos durch sog. Garantie. Das ist die Festsetzung einer bestimmten Summe, die seine Unkosten deckt und vom Verleiher auch dann zu zahlen ist, wenn der prozentuale Anteil die Höhe der Summe nicht erreicht. Gibt der Verleiher eine Garantie von etwa 100 000 Mark, dann hat der Produzent die Gewißheit, daß er den prozentualen Anteil, mindestens aber 100 000 Mark erhält. Der Verleiher übernimmt mit der

[1]) Boehmer-Reitz S. 198 f.

Garantie gegenüber dem Produzenten das Absatzrisiko zum großen Teil, wälzt es aber auf den Kinobesitzer weiter, der damit zum eigentlichen Träger des Risikos wird.

2. Die Preisbildung zwischen Verleiher und Kinobesitzer.

Der Abschluß erfolgt auch zwischen Verleiher und Kinobesitzer nicht zu festen Preisen, sondern in Prozenten am Gewinn. Die Grundlage für die Höhe des prozentualen Anteils am Gewinn bilden die Preisgruppen[2]), in die die Filme auf Grund ihrer Herstellungskosten, der Besetzung und des voraussichtlichen Erfolges klassifiziert werden. Seine Höhe bewegt sich zwischen 25 und 37½[2]) der Brutto-Einnahmen nach Abzug der Lustbarkeitssteuer. Für die Zweit- und Nachaufführungskinos tritt eine Ermäßigung der Leihmieten und der Garantie ein.

Es ist nur bei ganz kleinen Kinos üblich, mit festen Preisen abzuschließen. In diesem Fall werden die Beifilme besonders abgeschlossen und bezahlt. Der Grund liegt hier in der geringen Aussicht, außergewöhnliche Einnahmen zu erzielen, ferner in der Schwierigkeit, einer Abrechnung über die prozentualen Anteile der Verleiher. Das gilt besonders für die kleinsten Kinos, die von Familien geführt werden. Deshalb sind hier Festpreise üblich. Große Verleiher vermieten an erste bis vierte Aufführungen nur prozentual und nehmen erst nach Abschreibung des Films feste Preise.

Charakteristisch für den Verleih ist die Sicherung vor evtl. Absatzschwierigkeiten oder Verpflichtungen gegenüber dem Produzenten, die durch Abwälzung des Risikos (nicht nur durch die Garantie) geschieht. Eine definitive Abmachung mit dem Produzenten oder eine Auftragserteilung an ihn erfolgt erst, wenn er den Absatz beim Kino durch Abschlüsse gesichert hat.

Zug um Zug mit der Aushändigung der Filmrolle hat der Kinobesitzer einen Garantiebetrag zu erlegen, der die

[2]) Boehmer-Reitz, S. 211.

Mindestsumme darstellt, zu der der Verleiher den Film an das Kino vermietet. Dieser Garantiebetrag wird nur in den seltensten Fällen überschritten[3]). Auf Grund des Bestellscheins gehen die Beträge, die in den Prozentualanteil des Verleihers fallen, sofort mit der Einnahme in das Eigentum des Verleihers über. In dem neuen, von der Reichsfilmkammer geänderten Bestellschein bezieht sich diese Klausel, die Treuhänderklausel, nur auf tatsächlich eingenommene Beträge, die über die bereits bezahlte Garantie hinausgehen[4]).

3. Die Kino-Eintrittspreise.

Im Gegensatz zu den beiden anderen Märkten ist eine freie Preisbildung zwischen Kinobesitzer und Filmpublikum nicht vorhanden. Schon vor den einheitlichen Bestimmungen der Reichfilmkammer waren die Kinobesitzer den kartellmäßigen Preisbindungen des Reichsverbandes Deutscher Lichtspieltheaterbesitzer unterworfen[5]). Die Ursachen der Preisregelung liegen in den Ausartungen der Konkurrenzkämpfe, dem Zugabewesen und den Ueberbietungen der Programmausmaße, die sehr um sich gegriffen hatten und denen viele Kinos nicht gewachsen waren. Die Eintrittspreise sind der Kinogröße entsprechend abgestuft, sie steigen mit der Platzzahl. Um eine auf der unterschiedlichen Größe der Kinos beruhende Konkurrenzmöglichkeit zu unterbinden, besteht noch eine zweite Bestimmung. Die niedrigsten Preise dürfen nur ein Drittel der Plätze einnehmen, und die Differenz der einzelnen Preise muß mindestens 0,20 Mark betragen[6]). Damit ist die Erweiterung der billigen Plätze auf das ganze Kino verhindert. Eine ganz starre Preisbindung würde sich

[3]) Film-Kurier Nr. 153. 3. VII. 33.

[4]) Film-Kurier 153. 3. VII. 33.

[5]) Auch die Verleiher hatten Mindestpreise vorgeschrieben, weil sie an höheren Einnahmen wegen der proz. Beteiligung interessiert waren. (Boehmer-Reitz. S. 212).

[6]) Seeger, S. 53.

zu wenig der Kaufkraft des Publikums anpassen und hätte einen Rückgang der Besuche zur Folge. Die hohen Produktionskosten des Films und seine Eigenart als fixer Kostenbestandteil sind die Grundlage für den Kino-Eintrittspreis. Eine Erfassung des Publikums auf breiter Grundlage, wie sie nötig ist, kann neben der starken Verbreitung des Kinos vor allem durch einen niedrigen Preis erzielt werden.

Die Entwicklung der Besuchszahl hätte in der Zeit des wirtschaftlichen Niederganges eine weit stärkere Abwärtsbewegung aufzuweisen, wenn es nicht gelungen wäre dem sinkenden Wohlstand bestimmter Bevölkerungsgruppen in den Preisen zu folgen. So entstanden einmal die Vergünstigungen für Erwerbslose, für deren Karten eine Ermäßigung der Lustbarkeitssteuer gewährt wird. Eine andere Maßnahme dient der Erfassung derjenigen Erwerbslosen, denen der Eintrittspreis noch immer zu hoch ist und der Erfassung anderer, die nicht imstande sind, den normalen Preis zu zahlen. Das geschieht durch Herabsetzung der Eintrittspreise für die Anfangsvorstellungen, mitunter nur für die Wochentage Montag bis Freitag. Die beiden Ursachen sind: erstens, eine Abwanderung der Besucher zum Ausgleich des Spitzenbedarfs zu erreichen und zweitens die Erzielung eines höheren Umsatzes durch „mehrfache Projektion", zusätzliche Vorstellungen. Der Ausgleich des Bedarfs auf die ganze Woche hat seinen Erfolg in der Erfassung derjenigen Besucher, die wegen Besetzung der billigsten Plätze am Wochenende auf den Kinobesuch verzichten müssen und nun mit Hilfe der verbilligten Besuchsmöglichkeit wiedergewonnen werden.

Da eine freie Gestaltung der Preise dem Kinobesitzer nicht erlaubt ist, kann er, um eine Besserung seiner Einnahmen zu erzielen, nur seine Kosten zu ändern suchen. Er erreicht eine bessere Besetzung des Kinos nicht durch Eintrittspreisherabsetzung, sondern durch ein größeres oder besseres Programm gegenüber anderen Kinos. Aber auch die Möglichkeit, einen höheren Besuch auf der Basis eines großen Programms ist ihm genommen worden. Das

sog. Zweischlagerprogramm wurde verboten und die Programmhöchstlänge festgesetzt.

Neben der Pflege von besonders wirksamen, vom Publikum bevorzugten Programmen versucht der Kinobesitzer durch Reklame sein Kino zu füllen. Aber diese Mittel sind rein privatwirtschaftlich und sie erzielen einen Erfolg nur auf Kosten des Konkurrenzkinos. Eine allgemeine Steigerung des Kinobesuchs und damit auch eine Erhöhung der Einnahmen läßt sich nur durch Anpassung der Eintrittspreise an den Wohlstand der großen Masse der Bevölkerung und mit Hilfe einer individuellen Preisgestaltung der einzelnen Kinos, einer Lockerung der Preisbindungen zur Angleichung an die besonderen Kosten und Kapazitätsverhältnisse des Kinos erreichen. Die Preisgestaltung des Kinos muß darauf gerichtet sein, den gleichzeitigen Umschlag im Kino möglichst zu heben, da gerade dieser mit gar keinen Aufwendungen für jeden neuen Besucher bis zur Füllung des gesamten Kinos die Einnahmen steigern kann[7]). Denn bis auf die Lustbarkeits- und Umsatzsteuer ist jeder neue Besucher reiner Gewinn[8]). Eine Erzielung höherer Umsätze durch Erweiterung der Vorstellungszahl[9]) ist nicht im entferntesten so günstig. Im weiteren Verlaufe des gleichzeitigen Umschlags durch maximale Besetzung des Zuschauerraumes würde die Entwicklung zu Großkinos führen, bei denen diese Möglichkeit in höchstem Maße gegeben ist. Die Bestimmung höherer Preise für größere Kinos macht die geringe Durchschnittsgröße der deutschen Kinos verständlich und hat den Leerlauf der Großkinos im Gefolge.

Die Erlöse pro Karte haben sich trotz der Eintrittspreiserhöhung, die im Gefolge des Tonfilms eingetreten ist, bis 1930 aufwärts entwickelt.

---

[7]) Die Angaben des Instituts f. Konj. F. bestätigen diese Annahme mit der Feststellung, daß 42 % aller Besucher die Karten der billigsten Platzkategorie löst. (Film-Kurier 276. vom 24. 11. 33).

[8]) Vgl. Kino-Kosten.

[9]) Wie sie durch Verbilligung der ersten Vorstellungen versucht wird.

Erlös pro Karte

Jahr	Berlin [10])	Reich [11])
1925	0.86	0.68
1926	0.86	0,69
1927	0.96	0,77
1928	0.98	0,78
1929	1,01	0,83
1930	0.88	0,84
1931	0.77	0,72
1932	0.75	0.68

Die Erlöse pro Karte waren in Berlin, wie überhaupt in den größeren Städten höher als in den Kleinstädten.

Der durchschnittliche Erlös je Eintrittskarte [12]) in 28 Städten.

Jahres-durchschnitt	Städte mit Einwohner bis 20 000	20 000—100 000	über 100 000
1932	75 Pf.	75 Pf.	77 Pf.

[10]) Jason, Kinematograph, 33, 16. 2. 34.
[11]) Jason im Film-Kurier 146, 24. 6. 33.
[12]) Errechnet nach Inst. f. Konj.-F. im Film-Kurier 276 v. 24. 11. 33.

Schlußwort.

Die Filmwirtschaft hatte mit dem Besuchshöchststand im Jahre 1929 die Grenzen ihrer Ausdehnungsmöglichkeit bei weitem nicht erreicht; denn eine Erweiterung kann nicht nur in der Erfassung von neuen Besuchern überhaupt erfolgen, sondern auch in der Vergrößerung der Besuchsintensität. Zu Besuchern sind die meisten Menschen zu rechnen, aber die Häufigkeit ihrer Besuche ist zuweilen außerordentlich gering. In der Möglichkeit, den Besuch bei diesen Bevölkerungskreisen zu steigern liegt die große Reserve für die Filmwirtschaft.

Berlin zeigt die höchste Besuchsfrequenz mit 13,2 Besuchen auf jeden Einwohner im Jahr für den Durchschnitt 1926/31 [1]). An zweiter Stelle folgt Hamburg mit 12,5, Bremen mit 11. Schaumburg-Lippe steht mit 2,3 Besuchen pro Einwohner an letzter Stelle. In diesen niedrigen Ziffern ist zu erkennen, welche Reserven noch bestehen.

Aber die Lösung dieses Problems wird vielleicht auf einem Wege erfolgen, der für einen großen Zweig der Filmwirtschaft von größter Bedeutung und struktureller Wandlung werden kann. Dem Film selbst wird von der Zukunft keine Gefahr erwachsen, die größer wäre, als sie im Tonfilm gewesen ist. Der Film in natürlichen Farben, der plastische Film werden einmal Wirklichkeit, sie werden kommen, ohne von der Filmwirtschaft begrüßt zu sein, wie der Tonfilm gekommen ist und sich durchgesetzt hat.

Aber dem Kino droht eine Gefahr, die von der Technik kommt und der der Weg im Rundfunk schon geebnet ist, die bildliche Fernübertragung. Die

[1]) Jason III, S. 70.

Filmproduktion wird davon nicht nachteilig berührt, ihr würden sogar größere Aufgaben erwachsen. Aber für den Verleih erwüchse Gefahr in der Konzentration des Bedarfs bei den wenigen Rundfunksendern, und die Kopieranstalten müßten ihr Haupttätigkeitsgebiet, die Film-Kopie wegen des geringeren Verbrauch an Kopien einschränken. Die Bedeutung einer allgemeinen bildlichen drahtlosen Fernübertragung wäre bei Wegfall der Kinos von größtem Ausmaß, wenn man bedenkt, daß in dem deutschen Kinopark ein geschätzter Wert von 273 912 000 Mark[2]) liegt.

[2]) Jason, Kinematograph Nr. 30, 11. 2. 33.

Literatur.

Einzelwerke

Andersen, Curt I. C.: Die deutsche Filmindustrie. Diss. München 1930.

Bernhard, Ludwig: Der Hugenberg-Konzern. Berlin 1928.

Beuss-Wollenberg: Der Film im Recht. Berlin 1932.

Boehmer-Reitz: Der Film in Wirtschaft und Recht. Berlin 1933.

Dahms, Erich: Film und Filmindustrie in ihrer volkswirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung. Diss. Greifswald 1924.

Fellbaum, Kurt: Organisation der deutschen Filmindustrie. Diss. Köln 1923.

Fritzel, Otto: Filmverleih. Diss. Mannheim 1932.

Gessner, Alexander: Film und Wirtschaft. Diss. Köln 1927.

Goldbaum, W.: Tonfilmrecht. Berlin 1929.

Jason Dr., Alexander: Film in Ziffern und Zahlen. Berlin 1925.

— Handbuch der Filmwirtschaft. Band I 1930, Band II 1931, Band III 1933.

Kallmann, A.: Die Konzernierung in der Filmindustrie. Diss. Jena 1932.

Lipschütz, R.: Der Ufa-Konzern. Diss. Berlin 1932.

Rauthe, J. F.: Der Aufbau der deutschen Filmindustrie. Diss. Berlin 1922.

Seeger, Min.-Rat: Die Gesetze und Verordnungen für das deutsche Filmwesen. Vom 13. 3. bis 24. 8. 1933. Berlin.

Stammler, Helmuth: Kapital und Preisbildung in der Filmindustrie. Diss. Berlin 1922.

Umbehr-Wollenberg: Der Tonfilm. Grundlagen und Praxis seiner Aufnahme, Bearbeitung und Vorführung. Berlin 1932.

Weinwurm: Der Filmverleih in Deutschland. Diss. Berlin 1931.

Zimmerschied, K.: Die deutsche Filmindustrie, ihre Entwicklung, Organisation und Stellung im deutschen Wirtschaftsleben. Stuttgart 1922.

Sammelwerke.

Jahrbuch der Filmindustrie 1928, 1930, 1933.

Statistisches Jahrbuch des deutschen Reichs 1931, 1933.

Die Grundbedingungen erfolgreicher Zusammenarbeit. 1926. Und: Handbuch der Filmverleiher. Herausgegeben 1925 vom Zentralverband der Filmverleiher Deutschlands.

Tätigkeitsbericht der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie e. V. vom 1. 8. 1928 bis 31. 10. 1929. Und:
1. Vierteljahr 1930 vom 3. 4. 1930. Herausgegeben von Dr. Walther Plugge.
Mitgliederliste des Verbandes deutscher Filmkopieranstalten e. V. 1. 1. 1934. Herausgegeben von Dr. Grassmann.
Festschrift der Geyer-Werke (Kopieranstalt) 1929.
Kino-Katalog 1932. Herausgegeben von der „Werbekunst Epoche" Berlin.
„Bestellschein A. D. F." 1932. (Arbeitsgemeinschaft d. Filmverleiher Deutschlands e. V.)

Zeitungen und Zeitschriften.

Angriff am Montag: Nr. 36, 27. XI. 33.
Berliner Börsenzeitung: Nr. 189, 23. IV. 32.
Berliner Tageblatt: Nr. 162, 6. IV. 29; Nr. 257, 3. VI. 29; Nr. 203, 29. IV. 32; Nr. 246, 28. V. 33; Nr. 258, 4. VI. 33; 413, 3. IX. 33; Nr. 59, 4. II. 34; Nr. 66, 8. II. 34.
Deutsche Allgem. Ztg. 23. 8. 33.
Wochenbericht des Instituts f. Konj.-Forsch.: Sonderbeilage zu Nr. 31, 2. XI. 32.
Kinematograph: Nr. 39, 15. II. 29; Nr. 92, 19. IV. 30; Nr. 107, 3. VI. 32; Nr. 30, 11. II. 33; Nr. 33, 16. II. 34.
Kurz-Berichterstatter: Nr. 51, 28. V. 30.
Licht-Bild-Bühne (= L. B. B.) Nr. 273, 13. XI. 28.
Jahrgang 1929:
Nr. 40, 16. II.; Nr. 53, 11. III.; Nr. 90, 16. IV.
Jahrgang 1933:
Nr. 100, 29. V.; Nr. 132, 6. VI.; Nr. 133, 7. VI.; Nr. 134, 9. VII; Nr. 158, 7. VII.; Nr. 163, 13. VII.; Nr. 172, 24. VII.; Nr. 217, 14. IX.; Nr. 238, 9. X.; Nr. 254, 27. X.
Jahrgang 1934:
Nr. 4, 5. I.; Nr. 5, 6. I.; Nr. 7, 8. I.; Nr. 8, 10. I.; Nr. 29, 3. II.; Nr. 37, 13. II.; Nr. 51, 1. III.; Nr. 52, 2. III.; Nr. 59, 10. III.
Filmhandel: Nr. 13/14, 1. VII. 1920
Filmkurier: 8. VIII. 26.
Jahrgang 1928:
Nr. 143, 10. VI.; Nr. 149, 29. VI.; Nr. 307, 27. XII.
Jahrgang 1929:
Nr. 91, 17. IV.; Sondernr. 1. VI.
Jahrgang 1930:
Nr. 87, 10. IV.; 31. V.

Jahrgang 1931:
23. V.
Jahrgang 1932:
Nr. 116, 21. V.; Nr. 124, 28. V.;
Jahrgang 1933:
Nr. 125, 30. V.; Nr. 128, 2. VI.; Nr. 129, 3. VI.; Nr. 133, 9. VI.; Nr. 146, 24. VI.; Nr. 153, 3. VII.; Nr. 175, 28. VII; Nr. 210, 7. IX.; Nr. 212, 9. IX.; Nr. 237, 9. X.; Nr. 276, 24. XI.; Nr. 291, 12. XII.
7. VIII. 34.
Neue Zeit: Nr. 211, 31. VII. 30;
Photographische Industrie. Nr. 23, 28. V. 30.
Reichsfilmblatt: Nr. 36, 8. VIII. 28.
Technik u. Wirtschaft: Nr. 23, Okt. 30.
Der Deutsche Volkswirt: Nr. 47, 10. VIII. 30; Nr. 7, 18. XI. 32.
Völkischer Beobachter: Nr. 4, 5. I. 31.
Vossische Zeitung: Nr. 208, 31. VIII. 28; Nr. 342, 29. VII. 30; 30. XI. 33; 2. XII. 33.
Wirtschaftsdienst: Nr. 42, 17. X. 30.

Lebenslauf

Am 19. März 1908 wurde ich als Sohn des Polizeirats Arthur Paschke und seiner Frau Else in Posen geboren. Ich besuchte in Ostrowo, im Süden der Provinz Posen, das Gymnasium. Nach der Polonisierung siedelten wir nach Berlin über. Hier bestand ich Michaelis 1928 an der Luisenstädtischen Oberrealschule das Abiturientenexamen und ließ mich an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität immatrikulieren. Nach einem 7-semestrigen Studium der Volkswirtschaftslehre an der Berliner Universität legte ich im Juni 1932 mein Diplomexamen ab und bestand im Dezember 1934 die Promotionsprüfung zum Dr. rer. pol. „cum laude". Die Dissertation erhielt das Prädikat „valde laudabile".